المزيد من الحوار

رئيس التحرير

حسن النعمي

في البدء **تواصل الراوي إجراء حوارات مع نخبة من النقاد والمنظرين في الخطاب السردي. وفي هذا العدد،** نقدم حواراً ثرياً مع الدكتور سعيد يقطين، وهو علم في أبحاث السردية العربية بما قدم من ثراء منهجي ومعرفي في دراسة آليات السرد العربي القديم في ضوء النظرية السردية المعاصرة. وفي العدد الماضي طرحنا رؤى نقدية جادة حول الإسلام والسرديات من خلال لقاء مع الدكتور عبدالله إبراهيم. ونوجه الدعوة مرة أخرى للإسهام في حوارات تثري المشهد السردي العربي.

وأجدها فرصة طيبة لأوجه الدعوة للكتابة في موضوعات محددة في أعداد **الراوي** القادمة. ونقترح موضوع (حضور المجتمع المدني في الرواية العربية). وسنقترح في كل عدد موضوعاً جديداً لتناوله بالدرس والكتابة على أن ينشر في العدد الذي يليه. كما نود أثراء

المجلة بنصوصكم القصصية القصيرة، فـ **الراوي** ماتزال ملتزمة بنشر القصة القصيرة وفق ما تسمح به المساحة المخصصة لذلك.

* * *

حوار مع الناقد الدكتور سعيد يقطين

أجرى الحوار:

إبراهيم الحجري

تتسم أعمال سعيد يقطين بالتنوع والتعدد، غير أن الذي يجمع لحمتها هو السؤال الثقافي الذي يرتهن إلى اليومي الملح، والمستلهم من روح العصر في آفاقه المتشعبة. ولئن كان السؤال الثقافي يقتضي هذا التنويع، فإن بصمة الرجل الكبرى كانت في مجال السرديات؛ حيث إنه من بين الأسماء الرائدة التي أسست آفاق البحث السردي العربي ودافعت عنه حتى استقام عوده وقوي؛ سواء عبر المؤلفات والبحوث الذائعة الصيت التي نذكر منها: تحليل الخطاب الروائي، انفتاح النص الروائي، الكلام والخبر، الرواية والتراث السردي، قال الراوي، الأدب والمؤسسة: نحو ممارسة أدبية جديدة، من النص إلى النص المترابط (جزآن)، السرد العربي... أو عبر المشاركة في الندوات واللقاءات وطنيا عربيا ودوليا، أو عبر إسهاماتها المشهود لها في التأطير والتكوين الأكاديميين، حيث تخرج على يديه العديد من الباحثين والنقاد الذين لهم حضورهم في الساحة العربية.

وقد حاز الدكتور سعيد يقطين على عدة جوائز من بينها: جائزة المغرب الكبرى للكتاب مرتين: برسم سنتي 1989م وسنة 1997م، كما حاز على جائزة عبد الحميد شومان (الأردن) للعلماء العرب الشبان سنة 1992م...

*** يُعرف الدكتور سعيد يقطين بكونه باحثا أكاديميا وناقدا متمرسا ومثقفا له اهتمامات واسعة تتعدد بين السرد العربي القديم والحديث والأدب الشعبي والآداب الغربية والنص التفاعلي؛ في انفتاح تام على العلائق السوسيوثقافية والتحولات العالمية. فكيف تُعَرفُ نفسَك ضمن هذه الاهتمامات المتشعبة، وأين تجدُ ذاتك أكثر؟؟**

– أجد نفسي في كل عمل أرى أن بإمكاني أن أفتح فيه نافذة جديدة للتفكير والتطوير في فكرنا العربي. يمكن لهذه الاهتمامات أن تتشعب أكثر لتلامس الديني والاجتماعي والسياسي في واقعنا وثقافتنا. غير أن كل هذا التشعب يرتد إلى ركيزة أساسية حددتها منذ بداية مساري الأدبي والثقافي وهي السرديات. إنها توجهني إلى الانشغال بكل هذه القضايا لأن السرد موجود في كل شيء، وهو فعلا، تماما كالحياة.

*** يرتبط اسمك كثيرا بالسرديات العربية، وتعد كتبك مرجعا أساسيا للباحثين والطلاب في العالم العربي، وتسعى بكل ما تملك من قوى لتأسيس علم سردي يدرس النصوص العربية قديمها وحديثها، بشكل يحفز على اكتشافها من الداخل وتوجيه النظر إلى زوايا معتمة فيها. تُرى أين وصلت الجهود العلمية لتأصيل هذا العلم عربيا؟**

– ما أسجله في البداية، كمظهر إيجابي، هو أن السرديات صارت اختصاصا معروفا ومعترفا به في الساحة الثقافية العربية الحديثة. فهناك جمعيات ومختبرات، وصارت المادة تدرس في العديد من الكليات العربية، وهناك من صاروا يتعاطفون معها دراسة وتحليلا. هذا لم أكن أحلم به في أي وقت رغم الطموح الكبير الذي كان يراودني بصددها. كان معارضو السرديات أكثر من المؤيدين. بل إن هناك من اشتغل بها في وقت ما مستلهما بعض إجراءاتها، وصار، الآن، يرى أن أفقها مسدود، كما أن هناك من يقول بـ«موتها». غير أني أرى أنها الآن تشق طريقها بشكل أفضل. لقد بدأت تتوضح ملامح صورتها لدى المهتمين والمشتغلين بها من العرب. ويسرني أن أجد سرديين في ليبيا واليمن وموريتانيا وبعض دول الخليج، فضلا عن مصر والمغرب العربي وسوريا والعراق...

إني أؤمن بأنها تتقدم أكثر في الكشف عن خصوصيات السرد العربي، إذا ما عمل السرديون العرب المحدثون (الجيل الثاني) على تطويرها بشكل ملائم. وأرى فيما ينشر بين الفينة والأخرى من دراسات سردية تستلهم كتاباتي وكل ما أنجز منذ الثمانينيات ما يثلج الصدر، ويبرز أن للسرديات، مع الزمان، موقعا هاما في فكرنا الأدبي.

*** هل هناك استمرار للهوية السردية العربية؛ كما تشكلت في النصوص القديمة؛ ضمن المنجز**

السردي العربي الحديث أم أن هناك قطيعة مع هذه الأنماط وتوجه نحو أساليب التعبير الوافدة من الغرب عن طريق الترجمة؟ وإلام يعزى ذلك؟

– إذا كنت تقصد بـ«الهوية السردية العربية» خصوصية عربية ما في إنتاج السرد، فإني أرى أن هذه السردية العربية ليست سوى ذات طابع شفوي. ولا شك أن الأنواع السردية العربية الحديثة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالكتابة التي لها شروطها وقواعدها الخاصة التي تفرضها على أي سرد. لذلك لا أعتبر السرد العربي الحديث ينقل أساليب التعبير الوافدة من الغرب كما يدعي الكثيرون. إن السرد العربي بانتقاله من البعد الشفوي إلى الكتابي يخضع لإكراهاتها ومرغماتها، تماما كما يفعل السينمائي العربي. إنه وهو يوظف الكاميرا يتأثر بشروطها وهي تفرض ملامحها. أما مسألة الاستفادة من التجارب الأجنبية فلا يمكن لأي كان أن ينكرها. ويمكنني ادعاء أن العرب لم يستفيدوا كثيرا من تقنيات الكتابة السردية كما تتحقق في الغرب، وخير دليل على ذلك هو أن أغلب الروائيين العرب لا يطلعون إلا على بعض النصوص الغربية، وغالبا لا يتم ذلك إلا بعد ترجمتها إلى العربية، أي وهي تفقد أهم مقوماتها اللغوية والفنية. لو أن الروائي العربي يستلهم الرواية العالمية لكان إنتاجه الروائي متطورا أكثر مما هو عليه الآن. وتفصيل هذه النقطة التي تتكرر يمكن أن ينتهي بنا إلى ضآلة تفاعل الروائي العربي مع الرواية العالمية.

يمكن قول الشيء نفسه عن السرد العربي عندما ينتقل إلى استثمار الرقمية في الإبداع. وفي السياق السابق، أؤكد أن محمد سناجلة عندما أنتج أعماله السردية الرقمية لم تكن عنده أي فكرة عن وجود روايات رقمية مكتوبة في لغات أخرى. ويمكن قول الشيء نفسه عن الذين يهتمون الآن بالكتابة الرقمية إبداعا ونقدا: فلا واحد منهم اطلع على كتاب كامل في الرقميات؛ ولا على إبداع رقمي في الشعر أو السرد. ومع الزمن سيأتي من يقول إن العرب كتبوا رقميا لأنهم تأثروا بالغرب؟ كثيرة هي الأفكار الذائعة ولكن ليس لها أي سند واقعي لو عرضناها للتمحيص والتحليل.

إن كل وسيط للتواصل والإبداع والتلقي يفرض شروطه وقيوده، وتقنياته وآلياته، ولا يمكنها إلا أن تلتقي مع من يوظف الوسيط نفسه بشكل أو بآخر.

*** هناك من يقول إن الرواية المغربية تميل في غالبيتها إلى السرد الذاتي أو اليوميات أو السير–ذاتي، وبالتالي هي ماتزال تبحث لنفسها عن ملامح هوية متفردة، مقارنة مع الرواية المشرقية التي حققت تراكما وتشكلا يسمح بتحديد سماتها. ما رأيك؟**

– بحث الرواية العربية عن ملامحها الخاصة

مشروع. وأفسره بحداثة التجربة التي لا تتعدى في أحسن الأحوال نصف قرن من الزمان. ويبدو لي أن هيمنة السرد الذاتي لا يعني غياب نصوص سردية غير ذاتية. وهذا النوع الأخير هو الأهم في التجربة الروائية المغربية، وذلك بسبب التشابه في السرد الذاتي، وأفسر ذلك بما يمكن تسميته بـ «لعنة محمد شكري».

*** لا شك أنك توافقني في الرأي القائل بأن النقد العربي يسير في وتيرة بطيئة مقارنة مع تراكم المنجزات الإبداعية في أسواق النشر بكل تنويعاتها. أضف إلى ذلك نقد المجاملة والاستناد للقيم والمعايير اللاثقافية ونقد المناسبات والكتابة تحت الطلب... الخ. ترى ما السياقات التي زحلقت النقد العربي اتجاه هذا المنعطف الخطير، وهل من آفاق لترسيخ قيم نقد أصيل ذي ثوابت جمالية وثقافية؟**

- تتطور المنجزات الروائية فعلا بوتيرة سريعة بالقياس إلى المواكبة النقدية التي أوافقك الرأي تماما بأنها متعثرة. وهناك أسباب عديدة تقصر باع النقد العربي عن المواكبة. لا، لأريد الدخول في تفاصيل ما أسميتَه بنقد المجاملات والمناسبات وما شاكل ذلك، لأنه في رأيي لا يدخل في باب النقد. ما سأتحدث عنه هو تلك الممارسة الثقافية التي تنهض على أسس محددة في الوصف والتقويم.

لقد تحول مسار النقد العربي منذ الثمانينيات بسبب تجاوزه الانطباعية التي كانت تحكمه في الفترات السابقة. كان النقد العربي ممارسة مثقفين لهم هموم اجتماعية وسياسية، وكانوا يستندون إلى الأدب دارسين وناقدين لتعميم الأفكار التي يتشيعون لها مدافعين عنها من خلال الأدب المتخذ ذريعة لذلك. ولهذا السبب كانت أغلب وأهم الإنجازات في هذا المضمار تتصل بالصحافة والإعلام الثقافي.

مع النقد الذي بدأ يتبلور منذ الثمانينيات صارت العملية النقدية تتكئ على معرفة محددة بمفاهيمها وإجراءاتها. ويتطلب هذا ثقافة خاصة لا يمكن أن ينفع معها الانطباع أو التكوين الثقافي العام. ولهذا الاعتبار سنجد أهم الإنجازات النقدية منذ هذه الحقبة تتصل اتصالا وثيقا بالبحث الأكاديمي والجامعي.

إن النقد الأدبي الذي يتشكل من خلال عمل الباحث لا يهمه أن يواكب الإبداعات التي تصدر باستمرار، لأنه معني بقضايا وإشكالات خاصة. وأغلب الذين ينهون أطروحاتهم الجامعية قلما يواكبون جديد الأعمال الأدبية لأن قلة منهم هي التي تواصل الاهتمام بالإبداع. أما الذين لهم قدرة وإمكانية للانشغال بالمواكبة، فلا عدة نظرية لديهم. ولعل هذا من الأسباب التي تجعل المسافة بين النقد والإبداع فسيحة جدا.

*** كيف حال البحث الأكاديمي العربي مع بداية الألفية الثالثة وتحديات العولمة وسطوة الصورة وتحرير السوق والمد التكنولوجي الذي جعل الحياة**

برمتها شيئا افتراضيا؟ وهل هناك توجه لتأسيس مختبرات تؤطر مشاريع كبرى لها علاقة بالحاجات السوسيوثقافية التي تفرزها دينامية المجتمع؟

– يبدو لي أن هذه القضية جزء من واقع النقد الأدبي العربي. لقد ظل النقد مجهود أفراد معينين مسكونين بحب الأدب من جهة، وبهاجس البحث العلمي من جهة أخرى. ولم يكن البحث الأكاديمي العربي مؤسسا على العمل الجماعي. كانت العلاقة انتهازية بين الشيخ والمريد. وما أن ينجز المريدون أطروحاتهم حتى ينفضوا من حوله، ويعاود كل منهم التجربة نفسها. كانت بنية البحث الجامعي غير مؤسسة على فُرَق البحث والمختبرات والمراكز وفق متطلبات وشروط البحث العلمي. ولذلك لم تنجز داخل الجامعة العربية أبحاث علمية مؤسسية. كانت الأعمال فردية تنسب إلى عصامية الباحث واجتهاداته فقط. فهل أنجز الجابري –مثلا– مشروعه حول بنية العقل العربي بدعم من أي جامعة مغربية أو عربية؟ وهل وفرت له ميزانية وفرق للبحث تساعده على العمل؟ كان كل عمله من مبتدئه إلى منتهاه عملا «إضافيا» ينجزه إلى جانب عمله في التأطير والتدريس. وقس على ذلك بالنسبة للعروي وطيب تيزيني...

الآن مع إصلاح التعليم العالي، مثلا، في المغرب، صرنا أمام ضرورة تشكيل فرق للبحث ومختبرات ومراكز. لكن تشكيل هذه البنيات رهين بتوفير المنسق لشراكات مع مؤسسات عليه أن يبحث عنها لدعم مشروعه. فهل أنا كباحث، مثلا، مطلوب مني القيام بالبحث العلمي أم المطلوب مني، لأكون باحثا، أن أكون وكيلا تجاريا أبحث عن المؤسسات التي يمكن أن تدعم المشروع الذي أود القيام به؟

أرى أن عدم تخويل ميزانيات حقيقية للتعليم العالي، وإن شكلنا بنيات تنظيمية جديدة، فإننا سنشتغل بالذهنية القديمة، وهي معيقة للبحث العلمي الجماعي. ولهذا السبب يمكننا في العالم العربي أن نتحدث عن باحثين جيدين، وليس عن علماء. إننا لا نتوفر على بنيات علمية، وينسحب هذا الكلام على النقد الأدبي انسحابه على العلوم الإنسانية، ونسبيا عن العلوم الحقة.

*** في ظل عولمة كاسحة، هُمش دور المثقف العربي، وغاب حقه في خلق دينامكية سوسيوثقافية، في الوقت الذي يجب أن يكون فيه الملاذ عندما يخطئ السياسي ويزل. فمن المسؤول عن تراجع سلطة الثقافة في الساحة العربية، وهل من أمل في عودة صوت المثقف القوي الذي يوقف عمى السياسي ويخلق توازنات بديلة؟**

– المثقف العربي مهمش ومهشم دائما. إذ المطلوب منه أبدا أن يمثل دور الشاعر المداح، وأن يكون كالبحتري الذي كان يمشي في موكب من العبيد. أما إذا كان غير هذا الشاعر، وانخرط في السياسة، فلينتظر مصير

الشعراء الذين نكل بهم، أو تعرضوا للحرق أو الإعدام لأنهم أعداء السلطان أو زنادقة، والتهم المسوغة للحكم جاهزة.

المثقف العربي الذي نتحدث عنه ليس معلقا في فراغ. إنه مواطن كباقي المواطنين. وإذا كان رأسماله الرمزي زاده المعرفي، فإن دوره لا يمكن أن يضطلع به على الوجه الأكمل إلا في إطار المؤسسة. ما هي المؤسسات التي يمكن أن تحتضن المثقفين وتجعل لدورهم وظيفة اجتماعية؟ الاتحادات والروابط؟ أم ردهات وزارات الثقافة؟ أم لجان الأحزاب المتعلقة بالعمل الثقافي إن وجدت؟ أم يكتفون بكتابة المقالات والزوايا في الجرائد والمجلات وإصدار الكتب وانتظار المكافآت؟

لقد ناقشت جزءا من هذه القضايا في كتابي «الأدب والمؤسسة والسلطة» (2001م) واعتبرت غياب المؤسسة المدنية عنصرا قويا في غياب دور المثقف. وفسرت ذلك باستبعاد أو بغياب أي «مشروع» مؤسسي عربي ينطلق من مستلزمات العمل العلمي والجماعي. ولذلك تغيب الإطارات الحقيقية التي يمكن أن تجمع المثقفين. والروابط والاتحادات خير دليل على ذلك. فهي فضاءات إدارية ليس غير، وذلك لسبب بسيط هو أنها لسد الفراغ وليس لأي منها مشروع ثقافي ملموس.

كانت الإيديولوجيا في الستينيات والسبعينيات عامل «تجميع» للمثقفين، حتى وإن كانوا يشتغلون شذر مذر. كان على الأقل أفق للتفكير يجمع الهواجس ويوحد التصورات. لكن تغير المواقف الإيديولوجية ووجهات النظر يجعل هذا العامل «موحدا عابرا». لذلك عندما تم تجاوز المنظومة الإيديولوجية التي كانت «تجمع» المثقفين (القومية الاشتراكية) انفرط دور المثقف وصار متفرجا على المشهد السياسي، وحتى فعاليته الأدبية أو الثقافية صارت ممارسة بلا حماس ولا أفق. فهل علينا انتظار إيديولوجيا جديدة تجمع المثقفين؟ أم علينا الإيمان بأن ما يمكن أن يجمع المثقفين هو البحث العلمي وليس الإيديولوجيا التي لا يمكنها إلا أن تفرق المثقفين بددا. هذا هو التصور الذي أعتقده فيما يتعلق بالعمل الثقافي والأدبي، وذلك بناء على كل تاريخنا الحديث، وبناء على أن عمل المثقف هو أن يبني التصورات ويدافع عن القيم الإيجابية للأمة، وليس عن التوجهات السياسية الظرفية التي هي في خدمة مسار سياسي محدد. وللانتقال إلى هذا الاعتقاد أرى أن قراءة واقعنا الثقافي بموضوعية هو الكفيل بممارسة نقد ذاتي جماعي بهدف الإمساك بالثوابت والمتغيرات والعمل بمقتضاها.

*** فتح الانترنت آفاقا كبرى لتداول الأفكار وانتشار النص وشيوع المنجزات دون رقيب أو حسيب أو موجه، لكنه في نفس الآن يحمل سيفا ذا حد سام، يتعلق الأمر بمسألة الاستسهال في النشر والتداول. مما أدى إلى عزوف كثير من الكتاب**

والنقاد والمثقفين عن ولوج عالم الشبكة العنكبوتية الافتراضية متحججين بانتشار الرداءة وتشجيعها. ما رأيك؟؟

– إن الاحتجاج على الرداءة هام وضروري. لكن الاحتجاج بدل أن يثنينا على الاهتمام بالفضاء الشبكي، عليه أن يدفعنا إلى اقتحام هذا الفضاء وليس العكس. أما العزوف وترك المجال فسيحا لهؤلاء فإنه يخلق جيلا منفصلا عن الواقع الفعلي، ويجعل «الهؤلاء» يشعرون أنهم البديل الثقافي الذي يحقق ما عجز عنه الآخرون الذين لم يتمكنوا من تجاوز القلم وظلوا يختفون وراء جهلهم بالمعلوميات مبررين ذلك بالإسفاف والتردي. لذلك كانت دعوتي، أبدا، هي أن على المثقفين والباحثين الجادين أن يقتحموا غمار هذه التجربة الجديدة، وبذلك يمكنهم قطع دابر المتحذلقين وأشباه الأدباء.

*** لكل إنسان في هذه الحياة أسطورته الشخصية. فما أسطورة سعيد يقطين الشخصية من خلال مشروعه الأدبي والنقدي والثقافي؟**

– هذا صحيح إلى حد بعيد. أما أسطورتي الشخصية الكبرى، ومعنى ذلك أن هناك أساطير شخصية صغرى، فهي إنجاز تحليل سردي للقرآن الكريم. لقد فكرت في هذا العمل منذ مدة، وأنا أستكمل له العدة الملائمة باستمرار وعلى مهل. إن الحضور السردي في القرآن الكريم قوي جدا ومختلف عن كل الأشكال السردية التي تعرفنا عليها في الملاحم والأساطير والحكايات والروايات... ومشروع قراءتي السردية هذه سيكون، إن شاء الله تعالى، مختلفا عن كل ما كُتب عن القصص القرآني سواء من لدن العرب أو المستشرقين، وأطمح أن تكون فيه حصيلة كل خبراتي الحياتية والسردية والمعرفية.

*** أصبح هاجس المبدعين المغاربة في مجال السرد وغيره – كما تلاحظون ذلك من خلال متابعتكم للمنجزات الجديدة – هو المغايرة والتجريب حتى ولو كان ذلك على حساب رسالة النص ومضمونه الثقافي وانتمائه الأجناسي. فهل هذه الظاهرة صحية؟ وما الآثار التي يُفترض أن تخلقها على مستوى حركية الأجناس الأدبية وعلائقها المتشابكة بالعناصر المتعددة التي تحيط بها؟**

– أنا أفهم التجريب على أنه محاولة لخلق قواعد جديدة على قاعدة ممارسة سردية جديدة. وما نراه الآن ليس سوى تنويعات على تجريب قائم. وبالتالي لا نجد فيه إلا إضافات بسيطة، لكنها ليست جوهرية. من حق المبدع أن يعمل على التميز والمغايرة. لكن ذلك لا يمكن أن يتأتى له بدون توفر الشروط الملائمة لذلك. ومن بينها، كما أشرتَ، رسالة النص ومضمونه. فالنص الإبداعي الذي لا يقول شيئا، أنى له أن يتغاير عما عداه. ومهما كانت تنويعاته التجريبية فإنها تظل لا دلالة لها.

*** تفشت بالمغرب ظاهرة تعدد الإطارات التنظيمية**

والجمعيات الثقافية التي ينخرط فيها الكتاب والمبدعون أملا في إعادة مجد ضائع وسلطة مهدورة. فهل يشكل هذا العمل رد فعل ضد المؤسسة الحزبية العاجزة أم تمردا على نخبوية اتحاد الكتاب ومحدودية أنشطته أم هو سعي سليم لخلق مجالات أوسع لاحتضان فورة الشباب وحماسته أم ماذا؟

– تعدد الإطارات الثقافية في المغرب مثل تعدد الإطارات السياسية، بقدر ما هو دال على ظاهرة إيجابية يحمل في ذاته مقومات سلبية. إن التعدد والتنوع مطلوبان، لأنهما مطلبان حيويان لاستيعاب كل الحساسيات والأطياف والمنظومات الفكرية والثقافية. لكن ما نلمسه، للأسف، هو أن هذا التعدد أفقي وليس عموديا، لأننا نلمس تشابها كبيرا بين الإطارات، ولا يتميز بعضها عن بعض إلا في أشياء بسيطة. إن الذهنيات التي تطبعها طرائق وأنماط واحدة في التفكير، فإنها وإن تعددت تجلياتها، تؤول إلى الأصل الأساس الذي صدرت عنه. إنك ترى حزبا يخرج من رحم حزب آخر، ويقدم نفسه باعتباره جاء لتجاوز «فساد» و«بيروقراطية» الحزب الأم. وبعد زمان قصير نجده يمارس ما رضعه من أمه التي انفصل عنها، حتى دب التشكيك ساريا على الجميع، ولم يبق التعدد سمة إيجابية لأنه يترجم الاختلاف ويسجل التباين. ولقد أدى هذا إلى تأكيد الاعتقاد بأن ليس في القنافذ أملس. إنه في غياب مشروع ثقافي وفكري حقيقي يكون التعدد والتنوع ذا طابع شخصي وذاتي. وللأسف، نجد هذا يمتد ليشمل قضايا ثقافية كُبْرى صارت موضوعات للمزايدة والضغط السياسي. لذلك لا يعكس هذا التعدد المطالب به الواقع الحقيقي للناس، مادام يرتهن إلى نزعات نرجسية وانتهازية.

*** وسط الفوضى العارمة التي تثيرها نعرة العولمة المتحذلقة، بدأت الهويات الثقافية الكبرى تبتلع الهويات الصغرى في نهم محموم، ما الذي يمكن أن يقوم به المثقفون العرب لحماية الهوية الثقافية العربية المستهدفة بشكل كبير؟**

– صحيح الثقافة العربية مستهدفة كما أن اللغة العربية والوجود العربي مستهدفان في الآونة الأخيرة. هناك إحساس لدى الجميع، مشتغلين ومتتبعين، للشأن الثقافي العربي. لكن غياب المشروع الثقافي العربي الذي يشخص الواقع ويقترح البدائل الملائمة لا يمكن إلا أن يفسح المجال لـ «الخطاب الاحتجاجي». وهذا غير كاف لأنه يظل عبارة عن ردود أفعال، ولا يمكنه أبدا أن يرقى إلى الفعل الحقيقي.

إن الجواب الملائم لا يمكن أن يكون سوى بالعمل الجاد والمسؤول الذي يرتب الأولويات وينخرط في نقل الخطاب إلى العمل أو الفعل. ولا يمكن أن يتأتى ذلك إلا بانتهاج الأسلوب العلمي في التأمل والتفكير. ونعود مرة أخرى إلى ما سبق أن قلناه عن العمل العلمي. إن مشاركة

المثقفين في المشروع العلمي العملي هو المدخل. أما كثرة الندوات والكتابات عن خطر العولمة وصراع الحضارات أو حوارها،، فإنها رغم أهميتها لا تقدم شيئا ذا بال، ولا سيما إذا كانت ترتهن إلى جاهز القول ومسبق الأفكار، وهذا هو السائد. لابد والحالة هذه، في تقديري، من تشكيل خلايا للبحث والتفكير، يكون دورها تشخيص واقع التحولات التي يشهدها العصر وآثارها على واقعنا، بموضوعية ودقة متناهية، بناء على الانطلاق من معطيات ملموسة، وليس بناء على تصورات مسبقة وخلفيات جاهزة وذاتية.

*** منذ أول مقال ظهر لكم على مستوى النشر إلى آخر كتاب في المطبعة، ما الذي تحقق من المشروع اليقطيني وما الذي لم يتح له التحقق بعد؟**

– هذا السؤال يمكن أن يجيب عنه المتتبعون والقراء. وأنا لا أحب الحديث عن ذاتي أو الترويج لأعمالي. أتصور أني قدمت شيئا بسيطا والطريق صعب ومعقد وطويل. ولذلك فأنا ما أزال أمشي، وأهيئ نفسي لسباق المسافات الطويلة والعمر قصير. وقبل أن أخطو أي خطوة أجدني أفكر أكثر مما أكتب، وإلا فإنه بحسب الطريقة التي أشتغل بها، قارئا وباحثا ومتأملا، كان من الممكن أن يكون عندي رصيد من الكتب والمقالات ضعف ما أنجزت أضعافا مضاعفة. هناك مشاريع عديدة ابتدأت بها في أزمنة فائتة، وهي ما تزال موضع تأمل واستقصاء، وهناك مشاريع جديدة أنحت فيها بصبر وهدوء، وفي ثنايا كتاباتي المختلفة موضوعات عدة. هناك عمل دائب ومتواصل بالنسبة إلي، ولست نادما على حرف كتبته أو كتاب أصدرته أو مؤتمر شاركت فيه بمداخلة. إن كل هذه الأعمال وليدة معانيات ومكابدات، وحلم بلعب دور، مهما كان بسيطا، في الثقافة العربية، وما يزال الليل طويلا للرؤيا الصادقة.

*** علمت أنكم بصدد نشر كتاب حول الرواية الغربية، ما سر هذا التوجه الجديد في كتاباتكم، هل هو الرغبة في تذكير الروائيين العرب بالعودة إلى منابع الأصول والروائع أم هو تذمر من مستوى الرواية العربية الجديدة، علما أن الروايات العربية تصب بالأطنان في أسواق النشر دون أن يلتفت إليها النقاد؟**

– جاء تفكيري في هذا الكتاب الذي أنجزت نصفه تقريبا من خلال قراءاتي للروايات الفرنسية أو المترجمة إليها. وعَن لي، من خلال مدونة معينة، أنها تلتقي في مجموعة من السمات، ولم يتم الانتباه إليها في الكتابات النقدية الأجنبية، ففكرت خلال إقامتي في ليون بفرنسا تسجيل أطروحة للدكتوراه لتكون فرصة للاشتغال بهذه المدونة، وحالت عوامل عديدة دون ذلك. غير أن مشروع الكتاب ما يزال قائما. هذا من جهة.

من جهة أخرى، أرى أن الاهتمام بالنصوص الأجنبية تطوير لمشروعي السردي،

وذلك باختبار إجراءاته كما أتمثلها وأبلورها في أعمالي المختلفة، ومحاولة لمعاينة مدى انسجامه بعد أن اشتغلت به على نصوص روائية عربية حديثة وعلى نصوص سردية عربية قديمة، ولإبراز أن الأدوات والمفاهيم التي أوظفها في تحليل السرد العربي لها كفايتها، وأقدم بذلك جوابا ضمنيا على الذين يقولون بـ «خصوصية» النص العربي، أو خصوصية السرديات التي تشكلت في تربة غير عربية، وذلك عن طريق توضيح أن طريقة عملنا منسجمة ومتكاملة، ويمكن توظيفها في تحليل السرد العربي أو الأجنبي سواء بسواء.

وثالثا، فيما يتعلق بالنصوص العربية الحديثة، فأنا أواكبها، وبين الفينة والأخرى أقدم كتابات عنها. إنها المراوحة بين القديم والحديث والعربي والغربي لإغناء المشروع وتطويره.

*** ما الذي يعني أن تكون كاتبا أو ناقدا أو مثقفا في الألفية الثالثة، زمن السباق الضاري نحو امتلاك الرأسمال المادي، زمن انطفاء الثروات المعنوية وخفوت وميض القيم الإنسانية؟**

– أخالفك الرأي في هذه المسألة، لأني أرى أن الكاتب والمثقف والناقد في أي زمان رأسماله الحقيقي هو البعد الإنساني. وفي هذه الألفية كما في أي زمان آخر، كان التنافس، أبدا، قائما بين الرأسمال المادي والرمزي أو المعنوي. وأرى أن الصراع حاليا بين الأمم لا يتمثل فقط في الصراع المادي الذي لا يمكن نكرانه أو التغاضي عنه. ولكن الصراع الحقيقي هو في امتلاك المعرفة والعلم. وعن طريق امتلاك المعرفة يدار الصراع في مختلف صوره ويخاض. إن الصراع يتخذ، الآن، بعدا معرفيا أكثر مما كان عليه الأمر في أي زمان سابق. ألسنا في عصر المعلومات والمعرفة؟ وعلى المثقفين العرب أن يلعبوا الدور المنوط بهم من أجل تحصيل المعرفة وتجديدها وتطويرها، وبذلك يمكنهم المساهمة في إشاعة روح التفاؤل لا اليأس، والقيم السامية ذات البعد الإنساني بدل الانكباب على الذات واجترار روح الكآبة والانغلاق والانعزال. ولا يتأتى ذلك، حسب تصوري، إلا بالانخراط في فهم العصر وتحولاته والعمل على الارتقاء إلى مستوى أعلى من الفهم ليكون ذلك مدخلا للإسهام في العصر من منظور إيجابي يخدم تطلعاتنا كأمة ويستجيب لطموحاتنا في أن يكون لنا موقع فاعل في الواقع الذي نعيش فيه.

* * *

«الاتجاه الاجتماعي» في القصة القصيرة المغاربية الحديثة والمعاصرة

فريد أمعضشو

«القصة القصيرة جنس إبداعي صعب جدا، جميل جدا، ممتع جداً»

(إدريس الصغير)

«أنا أخشى من المدارس خشيَتي من الكوليرا»

(شنفلوري)

«الأدب مرآة صادقة للمجْتمع»

(طه حسين)

1 – كلمة البدء:

إن القصة القصيرة – بمعناها الفني – جنس أدبي نثري حديث النشأة؛ ظهر أول الأمر في الغرب، وتَقَوّى على أيدي قصّاصيه البارزين، قبل أن يعرف طريقه إلى البِيئات الثقافية الأخرى. ومن يتصفح النقود التي سايرت الحركة القصصية، يجد – بما لا يدع مجالا للشك – أن ثمة محاولات كثيرة اتجهت إلى تحديد ماهية القصة القصيرة، و ضبط مصطلحها، وتعقُّب تطورها وتلويناتها عبر مسيرتها التاريخية.

يؤكد غير واحد من الدارسين أن القصة القصيرة فن زئبقي يتأبّى الانضباط لناموس محدد، ويرفض التقيد بإطار

ستاتيكي معين. يقول – مثلا – المديني: «إن القصة القصيرة كانت دائما، ولاتزال، خارج أي تأطير متعسف و بعيدة عن أن تُبْتَسَر، كفن، في منظومة فكرية جاهزة»(1). ومَرَدُّ ذلك إلى أنها «عالم ثري، رحب، شديد الاتساع، لأنه عالم الإنسان»(2) من وجهة، و من وجهة أخرى فهي «شكل غير مكتمل أو جزئي»(3) يوجد في طور التشكل والنضج باستمرار. ومن هنا، ارتأى بعضهم أن التمادي في البحث عن حقيقة القصة القصيرة لن يقود إلا إلى متاهات التنظير التي ليس وراءها كبير طائل، وأكد أن المهم هو أن ننصت إلى ما تقوله هذه القصة(4). وهناك إشكالٌ آخرُ نال شيئا من اهتمام نقاد القصة؛ وهو إشكال المصطلح المُسْتعمَل للتعبير عن مسمّى القصة القصيرة، بحيث يستعمل الباحثون والقاصّون مصطلحات عدة في هذا المجال(5). وذلك يُعزى في – المحل الأول – إلى قضية الترجمة من حقل ثقافي غربي إلى حقلنا الثقافي. ويبدو أن اصطلاح «القصة القصيرة» هو أكثرها سَيْرورة ودورانا في الكتابات النقدية القصصية.

إن القصة القصيرة – رغم كثافة مضمونها و قصر حجمها – قادرة على استيعاب الأسئلة الكبرى المطروحة في اللحظة الحضارية الآنية(6). كما أنها تمثل الشكل الفني الأنسب والأصلح للتعبير عن روح هذه اللحظة المتسمة بتسارع إيقاعها الحياتي، وبتوالي أزماتها وتوتراتها، وبتشظّي كيانها وتعقُّده. يقول موباسان (Mauppassant، (1850-1894 إن «في حياتنا لحظة عابرة، قصيرة ومنفصلة، لا يصلح لها أدبيا سوى القصة القصيرة»(7). ويقول محمد عزام: «إذا كانت الرواية... نتيجة لظروف موضوعية تمثلت في الوقت الفائض اللازم لقراءتها وكتابتها، فإن الحياة المعاصرة أصبحت أكثر تعقيدا، وتسارع إيقاعها بشكل مذهل. الأمرُ الذي دفع إلى البحث عن فن موجز وسريع، له كثافة الشعر وتركيزه. فكانت القصة ثم القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، كتقنيات أدبية مستحدثة تأخذ بعين الاعتبار وقت القارئ والمبدع، وتعبر عن أزمة الفرد في عصر السرعة والاختزال، من خلال ومضات هي إلى البرقيات المُوحِية أقرب»(8).

إذا كان الدارسون يُجْمِعون – أو يكادون– على أن الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر انتشارا ومقروئية في الغرب، وأن القصة القصيرة هناك سائرة في تراجع مستمر لصالح الرواية، فإننا قد لا نبالغ إذا قلنا إن كفة القصة القصيرة في المشهد الثقافي العربي المعاصر راجحة على الرواية و القصيدة و غيرهما من صنوف الإبداع، و ذلك لاعتبارات عدة(9). يقول الحبيب الدائم ربي: «صحيح أن القصة القصيرة خبا بريقها في أوربا و أمريكا لصالح الرواية، إن لم نقل لصالح السيرة الذاتية و البيوغرافيا. إلا أن القصة القصيرة في العالم العربي ماتزال تقف نِدًّا قويا في وجه

الرواية. و ربما تحظى عليها ببعض الامتياز؛ إذ إن حجمها يساعدها، بخلاف الرواية، على الذيوع والانتشار في ظل أزمة النشر والقراءة»[10].

ويقول خالد عبداللطيف رمضان: «رغم أن القصة القصيرة قد استفادت من تقنيات الشعر و لغته الإيحائية، إلا أنها جارت على القصيدة الشعرية، وسرقت جمهورها»[11]... ويُعزى ذلك - بالأساس - إلى خصوصياتها الذاتية، وإلى كونها أكثر مطابقة لواقعنا المتوتر والمتشظّي الذي يفتقد إلى وعي جماعي[12].

ويؤكد الباحثون أن القصة القصيرة المغاربية متأخرة النشأة، وأنها عرفت منذ ظهورها إلى الآن تراكما كميا مهما، وتحولات جوهرية مست الجانبين الجمالي والفكري معا. بل إن بعضهم يتحدث عن طغيان هذه القصة و تفوقها على سائر أشكال التعبير في الأدب المغاربي المعاصر. يقول عبدالحميد عقار: «إن أهم ما يثير الانتباه في الثقافة المغاربية راهنا، هو هذا التغير في الحساسية الأدبية لدى المبدع والمتلقي على السواء، حيث أصبحت أشكال التعبير القصصي والروائي ذات حضور أقوى مما كانت عليه، بعدما ظل الشعر و النقد المرتبط به طَوال عصور، يكاد يحتل وحده هذا الموقع»[13].

وبالرغم من كل ما حققته القصة القصيرة المغاربية (والعربية عامة) من تراكم كَمّي، و تطور كيفي، وانتشار واسع بين جماهير القراء، فإن بعض النقاد يذهبون إلى أن هذه القصة لا تبرح في بواكيرها، و أنها لم تصل بَعْدُ إلى المستوى المنشود على كافة الصُّعُد. فهذا عبد الرحيم مودن - مثلا - يتساءل في مقال له: «ما وضع القصة في العالم العربي الآن؟»، فيجيب بأنها تعيش «في وضع لا تحسد عليه سواء على مستوى التلقي - قرّاءً ونقاداً - أو على مستوى تحفُّظ دور النشر- بالقياس إلى الرواية أو البحث الأدبي مثلا - أو على مستوى - و هذا مؤشر خطير - الدرس الأكاديمي»[14].

2 - القصة القصيرة المغاربية و سُؤال الاتجاهات[15]:

إذا حاوَلنا عقْد مقارنة بين التراكم الذي حققته القصة القصيرة في الأدب المغاربي على امتداد حوالي نصف قرن من الزمن وبين النشاط النقدي الذي واكبها، فإننا واجدون - بالتأكيد - أن ثمة حيْفا نقدياً طال هذه القصة. إذ إنها لم تنل حظها الوافي من النقد المغاربي الذي ظل لعقود طويلة منصرفا إلى القصيدة. فكل ما هنالك مقالات صِحافية قليلة، وأبحاث أكاديمية معدودة، ودراسات نقدية محدودة. وقد ران على هذه الكتابات الهم التأريخي؛ إذِ انْصب جلها على بحث أوليات القصة المغاربية و جذورها، ورصد تطورها وامتداداتها، والوقوف عند بعض القُصَّاص ونموذجات من إبداعهم القصصي الذي ارتبط منذ نشوئه بالواقع والإنسان معا.

إن من يتصفح ما هو متاح من النقد

القصصي الذي اتخذ القصة القصيرة المغاربية موضوعا له، يجد أن ثمة حديثا – صريحا أو ضمنيا – عن اتجاهات / مدارس تنتظم في إطارها نصوص هذه القصة. و«الاتجاه القصصي» معناه – في نظرنا – وجود طائفة من القصاصين الذين يشتركون في معالجة قضايا ثيمية موحدة، والذين يلتزمون – في معالجتهم تلك – جملة من الضوابط الفنية و الجمالية.

ليست هناك – في حدود اطّلاعنا – دراسة جامعة شاملة تعرضت إلى تناول القصة القصيرة في الأدب المغاربي الحديث و المعاصر. بل إننا نُلْفي دراساتٍ وأبحاثاً تعالج الاتجاهات القصصية في أدب كل بلد مغاربي على حدة، وفي أحايين كثيرة نجد الكاتب يفرد لهذه الاتجاهات بعض الحيز من دراسته فقط. ولعل ذلك مرده إلى تحفظ وعدم تجرؤ كثير من النقاد على الحديث الصُّراح عن هذه الاتجاهات في الأدب المغاربي الذي مايزال حديثا بالقياس إلى الأدب المشرقي أو الغربي.

إن مواقف الباحثين من قضية الاتجاهات في القصة المغاربية تَنُوس بين ثلاثة آراء. فأما الرأي الأولُ – وهو الغالب – فيؤكد صراحة وجود اتجاهات / مدارس في القصة المغاربية المعاصرة، وأما الرأي الثاني فيتحدث عنها و لكن بتحفظ و تجوُّز، على حين ينفي أصحاب الرأي الثالث هذه الاتجاهات لاعتبارات عدة. ولبيان هذه المواقف لا بأس من أن نقف عند بعض الآراء؛ وهي آراء تخص – كما أسلفنا الإشارة – القصة في الآداب المغاربية كل منها على حدة.

لقد عمَد اليبوري في عمله الرائد «فن القصة في المغرب: 1914–1966»[16] – الباب الأول خاصةً – إلى تنضيد القصة القصيرة المغربية، وتصنيفها إلى خمسة اتجاهات / أشكال قصصية؛ وهي: القصة القصيرة التاريخية (الفصل 3)، و القصة القصيرة المجتمعية (الفصل 4)، والأقصوصة الاستِلابية (الفصل 5)، والأقصوصة السياسية (الفصل 6)، والأقصوصة التأملية (الفصل 7). وحاول المديني في رسالته لنيل د.د.ع. أن يدافع عن قضية الاتجاهات في القصة المغربية المعاصرة، حيث يقول في مقدمتها: «و قد رأيتُ أن المادة القصصية، لفترة الستينات، وعند القصاصين الذين انتظموا في كتابتها، قد سلكت مسالك فنية ومضمونية متعددة، أو أنها قابلة للخضوع للتعدد، ففرزتها فيما لمستُ أنها تمثله من اتجاهات تمثل وحدة في الشكل والمضمون؛ أي تقوم على أساسٍ من تجانس العناصر والأدوات الفنية المستخدمة، و كذا من تماثل في الرؤية المطروقة. وهكذا، فإنني أعتقد أن إعطاء صفةٍ أو تسميةِ الاتجاه ليست إسقاطا أو وضْعاً مسبقاً، و لكنها تعني الوحدة، أو على الأقل، التقارب في الرؤية الفنية و الفكرية»[17]. وقد حصر الرجل هذه الاتجاهات في ثلاثة، وهي:

– الاتجاه القصصي الاجتماعي (الفصل 2 من

الباب 4).

– الاتجاه الواقعي النقدي (الفصل 3 من الباب 4).

– الاتجاه الواقعي الجديد (الفصلان 4 و5 من الباب 4).

وصنّف عبد الرحيم مودن في رسالته حول الشكل القصصي في القصة المغربية القصيرة هذه القصة إلى أربعة أشكال / اتجاهات، و هي:

– القصة التاريخية.

– القصة البوليسية.

– القصة السّيريّة.

– القصة الوقائعية والواقعية[18].

ولم يتردد إبراهيم خليل في الإقرار بوجود اتجاهات متعددة في القصة القصيرة المغربية المعاصرة، رابطا هذا التعدد بتعدد البيئة المغربية وتنوعها. يقول: «والواقع أن المتتبع للنّتاج القصصي المغربي، في واقعه الراهن، يلاحِظ تنوعا كبيرا في اتجاهاته، و اختلافا بيّناً بين مذاهبه، وتياراته. وكأن هذا النتاج يعكس، في حقيقة الأمر، تنوعَ البيئة المغربية، في أقاليمها المترامية. فمن بيئة جبلية إلى أخرى سهلية، و ثالثة شاطئية، وأخرى صحراوية ... و لكل بيئة منها عاداتُها، وقيمها الفنية المتوارَثة، مع ما يجْمع هذه البيئات من سمات مشتركة، أصيلة، أسهم التاريخ في صنعها، وسَبْكها، عبر أجيال و قرون»[19].

و قد أثرت مثل هذه الآراء في كثير من الدارسين المعاصرين، سواء المغاربة أم المشارقة الذين كتبوا عن القصة المغربية. ومنهم على سبيل التمثيل المصري سيد حامد النساج الذي أطّر القصة القصيرة المغربية في اتجاهات ثلاثة رئيسةٍ[20].

ونجد عددا من النقاد التونسيين يصرّون على تقسيم القصة التونسية الحديثة و المعاصرة إلى اتجاهات أو تيارات. ومنهم محمد فريد غازي في كتابه «الرواية والقصة في تونس من سنة 1930م إلى 1960م»، ومحمد الهادي العامري الذي عدَّد مجموعة من النزعات في القصة التونسية – وخاصة تلك التي تقوم على بناء كلاسيكي – (كالنزعة الواقعية الاجتماعية، والنزعة الواقعية النقدية، و النزعة الرمزية، و غيرها)[21]، و توفيق بكار[22]، و آخرون. و هناك نقادٌ في الجزائر آمنوا بوجود اتجاهات في القصة القصيرة الجزائرية، ومنهم الدكتور عبد الله خليفة الركيبي[23].

ويذهب أصحاب الرأي الثاني إلى أن من الصعوبة بمكان الإقرار بوجود «تيارات» في القصة المغاربي، بمعناها الفني الذي عُرفت به لدى الغربيين. وحتى عندما يتحدثون عنها، فإنما يفعلون ذلك بشيء غير قليل من التحوُّط والتجوز. فهذا محمد صالح الجابري يصرّح بأن تصنيف القِصص التونسية الحديثة في اتجاهات ينطوي على كثير من التعسُّف، ولكنه يركب ذلك التصنيف لضرورة مِنهاجية ليس إلاّ. يقول: «ومن اللازم أن أذكر أن تأطير هذه القصص في

اتجاهات هو من المسائل الاجتهادية التي تنطوي في بعض حالاتها على جانب من التعسف، كما لا تخلو من المزالق. لكنما ذلك – كما بدا لي – هو الطريقة المثلى لصَوْغ هذا الشتات المتناثر والذي لا يمكن دراسته إلا من خلال هذا التشابه... وهذه الملامح المتوحدة»(24). وبناءً على هذا، تحدث الناقد عن ثلاثة اتجاهاتٍ بارزة في القصة التونسية (اتجاه قصص الحنين – الاتجاه الاجتماعي – الاتجاه السياسي)(25). ونجد الشيء نفسَه لدى الأستاذ أحمد ولد حبيب الله الذي تحدث عن أنواع / اتجاهات في القصّ الموريتاني القصير بتجوّز، حيث يقول: «إذا جاز لنا أن نصنف القصة الموريتانية القصيرة، وهي لازالت في ضحاها ومقْتَبَل عمرها، فإنه يخيل إلينا أن ما اطلعنا عليه من منشورات في الصحف أو مرقونا يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أنواع ...»(26).

ويقرُّ الباحث محمد عزام بأن في تصنيف الأدب – عامة – إلى اتجاهات بعضاً من القسْر والتعسف، ولكنه «أمر لابد منه، من أجل جمع المتشابه منه إلى بعضه البعض»(27). وعلى هذا المسْتَنَد، اجتهد الرجل في تأطير القصة المغربية ضمن أربعة اتجاهات فنية كبرى، وهي:

– الرؤية التقليدية (الباب 1).

– الرؤيا الرومانسية (الباب 2).

– الرؤية الواقعية (الباب 3).

– الرؤيا الرمزية (الباب 5).

ويرفض أنصار الرأي الثالث – وهم قلة – عملية تصنيف القصة القصيرة المغاربية الحديثة إلى اتجاهات. ودليلهم في ذلك أن هذه القصة حديثة الميلاد، وأنها ما تزال في طور المخاض و التشكل والتبلور. يقول العوفي – متحدثا عن القصة القصيرة المغربية – إن هذه العملية «بقدر ما هي مريحة، تبدو متعسفة أو سابقة لأوانها. ذلك أن القصة القصيرة عندنا، ولنقر بهذا صراحة، ما تنفك تعاني آلام الولادة. ما تنفك تعيش مخاضا تجريبيا مستمرا، مُتَمَرْحِلَة من ولادة شاقة إلى ولادة أشق، على الرغم من الخطْوات الإيجابية الفِساح التي قطعتها على خط التطور»(28). وهذا الكلام ينسحب على القصة في الآداب المغاربية الأخرى كافة، وذلك بحكم تشابه الواقع القصصي فيها نشوءا وامتدادا وتلويناتٍ وآفاقا.

تلكم – إذاً – أهم الآراء التي عَنَّتْ لنا من خلال ما تيسّر لنا الاطّلاع عليه من أبحاث ودراسات في هذا المجال. والواقع، إن القصة القصيرة المغاربية المعاصرة، منذ بداياتها المتأخرة إلى الآن، قد شهدت تحولات ملموسة كمّا وكيفا، وأمسى صوتها مسموعا حتى خارج حدودها الجغرافية والثقافية. ولكن هذا لا يجب أن يدفعنا إلى إصدار أحكام فجّة فطيرة عنها. فهذه القصة ما تنفك تعيش مرحلة المخاض،

ولم تصل بَعْدُ إلى مرحلة الاختمار والنضج الذي يتيح لها الانتظام في مدارسَ فنية مستقلةٍ. ثم إن هذه القصة لم تستقرَّ فنيا بعد، وذلك بحكم طبيعة الواقع الذي أفرزها... وعليه، فإن الحديث عن مسألة تأطير القصة المغاربية في اتجاهات فنية يبدو سابقا لأوانه. إذ إنها في حاجة إلى بذل مزيد من المجهود إبداعيا و نقديا، إذا أرِيدَ لهذه القصة – فعلاً – أن ترقى إلى مستوى أنضج، يُمكّننا من تنضيدها و تصنيفها تحت اتجاهات فنية، كما هو الشأن بالنسبة إلى القصة في الأدب الغربي مثلا.

3 – القصة القصيرة المغاربية والمضمون الاجتماعي:

توضَّح لنا – مما سلف – أن الجزْم بوجود اتجاهات فنية في القصة القصيرة في الأدب المغاربي المعاصر أمر صعب و محفوف بكثير من المزالق. ولكننا – تجاوزا – سنصطنع هذا الأمر؛ تيسيرا للدراسة، و جمع المتشابه من النصوص بعضها إلى بعض... ولعل أبرز «الاتّجاهات» وأكثرها دوراناً في حقل القصة المغاربية الاتجاه الاجتماعي(29)، والاتجاه السياسي، والاتجاه الواقعي، والاتجاه الرومانسي، والاتجاه الرمزي. ولّما كانت معالجة هذه الاتجاهات جميعِها غير ممكنة في دراسةٍ مثل هذه، فقد ارتأيْنا أن نقفها على الاتجاه الأول فحسبُ.

إن القصة القصيرة ليست «بريئة من كل مضمون. إنها تحتفظ بمغزى اجتماعي محدد ورثْته عن منشئِها في أحضان المجتمع الغربي، و تَبْذُرُه في كل عمل يتخذها وعاءً له أينما ومتى أُنجز»(30). ويرى الناقد والروائي الغربي فرانك أوكنور أن من أساسيات القصة أن يتخذ كاتبها لنفسه جماعة مجتمعية يكون لسان حالها و مقالها.

تهدف القصص ذات الطابع الاجتماعي أساسا إلى نقل ظواهر المجتمع والعلاقات بين أفراده، والتعبير عن آلام الجماهير وآمالها، و غير ذلك مما يقع في الواقع الاجتماعي من تغيرات وتحولات. ويتحدث النقاد كثيرا في هذا الإطار عن قضايا الالتزام؛ أي وجوب التزام القصاصين بقضايا شعوبهم، والصدق؛ أي ضرورة حضور الصدق في نقل الوقائع و التعبير عنها، حتى إن قارئ القصة الاجتماعية ليشعر «بأن ما تتناوله هو جزء من الحياة الواقعية»(31). إن صلة الفن – عامة – بالمجتمع و بالواقع الحياتي العام أمر مؤكَّد، ووارد منذ القدم، وحاضر في شتى الثقافات. بل إن هذه الصلة – حسبما يقول هـ. ريد – «ليست مقصودة ولا متكلَّفة، ولكنها تلقائية. فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعي المتعددة، فإذا جرى على تلك المظاهر تغيير أو تبديل تبعا لضرورة ملحة، فكل هذا التغيير يجري على الفن أيضا، مادامت كل المظاهر قائمة على أساس دينامي واحد»(32).

لقد احتفلتِ القصة المغاربية – بشكل كبير – في الربع الثاني من القرن المنصرم بسؤال

الوطن والهوية التي حاولت قُوى الاستعمار الغربي طمْسها ومحْوها. ولكن بمجرد أن نالت أقطار المغرب العربي استقلالاتها السياسية، أخذت تطفو على الساحة القضية الاجتماعية وهاجس البناء و التشييد. وكان على الأدب – عموما – أن يسير في ركاب هذا التوجه الجديد. ويُهِمّنا في هذا الإطار جنس القصة القصيرة الذي ارتبط – فعلا – بالمجتمعات المغاربية والتزم بقضايا شعوبها، مصوِّرا مِحَنَها وتطلعاتها الكثيرة...

و لعل هيمنة المضمون الاجتماعي على الإبداع المغاربي، خلال الفترات التي أعقبت استقلال الأقطار المغاربية، هي التي حدت معظم القصاصين على التركيز على هذا المضمون في أُقْصوصاتهم. بل إن كثيرين منهم كانوا يستفتحون مجاميعهم القصصية بالتنبيه على قوة علاقة قصصهم بالمجتمع. ومن هؤلاء المرحوم أحمد رضا حوحو الذي وضع لمجموعته القصصية «نماذج بشرية» (1955م) مقدّمة قيّمة، عَنْوَنَهَا بعبارة «إلى القراء»، ومما ورد فيها قوله: «التجأتُ إلى المجتمع وانتزعت منه مختلف طبقاته نماذج عشتُ مع بعضها، وسمعتُ عن بعضها، نماذج حية أقدمها للقارئ... فيلمس أنبل نفس في أحقر شخصية، ويلمس الإيمان القوي في قلب الرجل الضال، و الزيغ و الإلحاد تحت عمامة رجل الشرع». ونُلْفِي حديثا شبيها بهذا في مقدمة مجموعة حوحو الأولى «صاحبة الوحي و قصص أخرى» (1954م)(33). ومنهم أيضا محمد زنيبر(34)، وإدريس الخوري(35)، وآخرون. وكتب بعض القُصَّاص المغاربيين – ممن جمعوا إلى الإبداع النقد – دراسات ومقالات قيمة تُؤكد تلك العلاقة العضوية بين القص و المجتمع، وتَأْدِبُ القصاصين الآخرين – المبتدئين خاصة – إلى الكتابة في هذا الاتجاه... وإذا كانت الكثرة الكاثرة من النقّاد و القاصين المغاربيين حريصة – أشد الحرص – على ربط الإبداع القصصي المغاربي بالجماهير وبالقضايا الاجتماعية – ولاسيما ذلك الإبداع الذي ظهر في الربع الثالث من القرن الماضي–، فإن هناك آخرين يذهبون غير ذلك المذهب؛ ومنهم محمد زفزاف الذي رأى أن القصة العربية عامة «هي في أغلبها قصة مثقفين لا قصة مائة مليون عربي»(36).

والحق إن القصة القصيرة المغاربية لم تَنْصُل يوما عن مجتمعها، ولم تُزايل قضايا ملايين الجماهير، بل كانت منذ فجرها شديدة الارتباط بالواقع و الإنسان معا.

لقد بدا لنا من خلال قراءة العديد من النصوص القصصية المغاربية – سواء في متونها ومجاميعها أم في نقود عنها – أنها قد عالجت قضايا اجتماعية متعددة ومتنوعة، وأنها عبرت عن مشكلات شعوبها و تطلعاتها... وليس من الهيّن تصنيف كل هذه القضايا في تيماتٍ بعينها.

لذا، فإن التقسيم الذي سنقترحه – بعد حين – يظل مجرد اجتهاد حاولنا من خلاله تنضيد وجمْع ما بدا لنا متشاكهاً من الأقصوصات ضمن محاور صغيرة، تسهيلا للدراسة و المقاربة.

أ – واقع الفقر والتهميش وما يترتَّب عنه:

يتفق نقاد القصة على أن الإنتاج القصصي المغاربي قد ارتبط بمجتمعه، و نقل مِحَنَه و إِحَنَه، وعبّر عما يتخبط فيه من فقر و بؤس... وذلك في عهديِ الاستعمار و الاستقلال. وحتى لا يبقى هذا الكلام مجرد حبر على ورق، فإنه من الواجب علينا تقديم أمثلة قصصية من شتى الآداب المغاربية المعاصرة[37].

لقد كتب محمد إبراهيم بوعلو عدداً من القصص في تصوير واقع البؤس والحرمان الذي عانى مرارته المغاربة طوال الستينيات. ونشر معظمها في الصِّحافة الوطنية، قبل أن يلملمها في مجموعة واحدة تحمل اسم «السقف»، صدرت عن دار النشر المغربية، عام 1970م. ومن هذه القصص «الحذاء الجديد» التي تقدم لنا شخصا فقيرا (عبّاس) يحلم بشراء حذاء جديد يرى فيه تحقيقا لأمل طالما راوده. وبعد جهد جهيد، سيحصل عباس على الحذاء. ولكن فرحته لن تطول، ذلك بأن البقال سينزع منه حذاءه مقابل ديونه عليه، ويتركه معذبا بحرمانه المستمر. وتصور قصة «الصياد» الحالة البئيسة التي تعيشها أسرة صياد بكاملها في كوخ خشبي. وتحضر هذه الحالة أيضا في قصص أخرى لبوعلو؛ كـ«الكلب»، و«البغل»، و«المسخوط». والملاحَظ على هذه القصص وأمثالها أن السارد لا يكتفي فيها – حسب مودن – بتقديم ما آلت إليه الشرائح الاجتماعية من فقر و إذقاع وتهميش بعيد الاستقلال، بل يسعى إلى «إبراز أسباب هذا الفقر الذي لعب فيه الوسطاء والمرابون وتجار القيم و الشعارات دورا كبيرا»[38].

ويعد محمد أحمد اشماعو واحدا من القصاصين المغاربة الذين خصوا القضية الاجتماعية بقصص كثيرة، منها أقصوصته «قِدْرُ الْعَدَسِ» التي تصف أسرة فقيرة، يتحّلق أطفالها الجياع الستة حول قدر عدس. وعندما يفرغون من تناول طعامهم النزر، يتكومون في فراش رَثٍّ ممزق لا يقيهم شدة القُرّ. و في تلك الأثناء، يطرق الباب جنديان، فيفزع الأطفال والأم جميعا. وكان هذان الجنديان ابني هذه الأسرة، غابا عنها ثمانية أعوام. معنى هذا، أن الفقراء – علاوة على كونهم ينتجون فائض القيمة لمصلحة الأغنياء – ينتجون مزيدا من الجنود لفائدة وطنهم. وعليه، فقد أدرج محمد عزام هذه القصة ضمن الاتجاه الاجتماعي – الوطني[39].

إلى جانب اشماعو و بوعلو، يمكن أن نقرأ قصصا كثيرة في هذا الصدد لمحمد زفزاف – في مجموعتيه الأولى «حوار في ليل متأخر»، و الثانية «بيوت واطئة»، وفي غيرهما –، ولإدريس

الخوري – في مجموعتِه «ظلال» مثلا –، ولمحمد زنيبر ... فهي تنقل لنا – بصدق واضحٍ – حال البؤس و الشقاء التي سادت – وماتزال – الواقع المغربي. ولا تخرج عن هذا الإطار قصص الراحل محمد شكري الذي يعد «سليل الهامش ولسان الهامش والمهمّشين»(40)، وقصص الجزائري أمين الزاوي. حيث يقول عنه عبدالله أبوهيف: «بؤس الفقراء هو موضوع قصص الزاوي أمين. وخلال هذا البؤس، يرى الكاتب – مثلما يريد لقارئه – حياة جماعته المغمورة»(41). ومن قصصه «بلخير الكارو» – التي تصف كدح الفقراء وشقوتهم، وهم يسعون لتأمين الخبز والدفء –، و«الكلاب»، و«عام البقوقا» ... إلخ.

إن هذا البؤس الذي ذكرنا له بعض الأمثلة، يطال أهل البوادي والحواضر على حد سواء، ويمس الفلاح والعامل والمثقف جميعا. وقد برع محمد رشاد الحمزاوي في التعبير عن أجواء البادية، وحال الفلاحين والفقراء؛ فهو صاحب «قدرة فائقة، ومهارة نادرة في تصوير المجتمع الريفي، بكل خصائصه وملامحه الريفية. مما يجعل لقصصه الوقع الحسن في النفوس»(42). وتُعْزى هذه المهارة إلى انحدار الحمزاوي من أصول ريفية (بلدة تالة)، ومخالطته الريفيين كثيرا. ومن أقاصيصه في هذا المضمار «شارب النهر» (1968م)، التي تصور لنا حالة الفلاح التونسي الصغير الفقير الذي تتوقف حياته على التساقطات والأحوال الجوية. وممن أجاد في نقل واقع الفلاحين التونسيين أيضا محسن بن ضياف؛ كما في قصته «جامع الحَلْفَاء» (1969م)، التي تصور فلاحا كادحا بئيساً أمضى وقته في اقتلاع الحلفاء الملتصقة بالأرض، لبيعها. ولكنه في النهاية، يُصاب بخيبة أمل، ويذهب جهده هباء منثورا. لأن الشركة كانت قد أنهت موسم اقتلاع الحلفاء، وأخذت أجرها. ويشكل الفضاء الريفي عند أحمد زيادي «العالم الأثير الذي يُطلق فيه عنان رؤاه و تأملاته. وتبدو هموم القرية و مشاكلها الموضوع الرئيسي في نسيجه القصصي، ومدخله إلى نقد الواقع الاجتماعي ككل، وتعرية مثالبه و أمراضه. إنه – بعبارة – يكاد يتخصص فيما يمكن تسميته بالأقصوصة القروية أو الريفية»(43). وهذا ما أكده زيادي نفسُه، حين قال: «حضور البادية في إبداعي ليس حضور ذات بقدر ما هو حضور روح، وليس حضور مجال بِيئي معين له حدوده وطقسه وطبيعته و خصوصياته بقدر ما هو حضور وطني يتآلف فيه الإنسان المغربي مثلما يتآلف فيه السهل والجبل، والبحر والصحراء، و الأغوار والأنهار، وغيرها من معالم الوطن الموحد»(44). وصوّر القاصّ الجزائري – من جهته – هموم الفلاح (قصص محمد أمين الزاوي مثلا)، والثورة الزراعية التي عرفتها الجزائر بعد استقلالها (قصص محمد مرتاض والطاهر وطار مثلا). وهناك أقاصيص كثيرة لليبيين (كقصة «رفاق في

رحلة سفر» لسيد قذاف الدم)، وموريتانيين تسير في هذا المُتَّجَه... و بالمقابل، نجد قصاصين كُثْراً، تفوقوا في تصوير فضاء المدينة وظواهره المختلفة. منهم إدريس الخوري في مجموعته «ظلال» التي ترسم لنا صورة للواقع المديني المُرّ، وما يرتبط به من مظاهر؛ كأزمة الكراء، والغلاء، والفوارق الصارخة، والقمع، و سيادة النفَس الاغترابي بين قاطنيه والوافدين عليه. (أقصوصة «بقع سوداء في وجه المدينة» مثلاً). ويحضر هذا الفضاء العاجّ بالمتناقضات - بقوة - في أقصوصات محمد شكري (طنجة خاصة)؛ إذ هي مرآة صادقة لواقع المنبوذين والمهمّشين والتعساء، ولتفسخ العلاقات الاجتماعية... (مجموعته «مجنون الورد» أنموذجاً).

لقد كان ضروريا أن يؤدي هذا الواقع البئيس إلى تذمُّر الجماهير الشعبية، وظهور ردود أفعال متباينة. لعل أبرزها تفاقم الهجرة من الأرياف إلى المدن، و تزايد أعداد المحرومين، وظهور ظواهر اجتماعية كثيرة.

نتيجةً لتوالي سنوات الجَدْب، وتدهور أوضاع الفلاحين، نزحَ كثير من أهالي البوادي في اتجاه المدينة طلبا للرزق، وبحثا عن عمل في مصانع الأسياد وغيرها. وقد تركت هذه التحولات بصماتها في الإبداع القصصي المغاربي، فظهرت قصص كثيرة في هذا الإطار؛ منها على سبيل المثال «مِغْلاة في المدينة» للموريتاني سيدي محمد ولد أبُّوه (1985م)، و«تعيش و تربي الريش» للحمزاوي (1961م)، و«ثرثرة حول مسألة تافهة» للتونسي رضوان الكوني (1973م)(45).

وقد صاحب هذا النزوح ظهور مشكلات اجتماعية، وسلوكات منحرفة عدة داخل المدينة خاصة؛ من ذلك تنامي ظواهر السرقة والدعارة والتسول والاستغلال، وتفاقم أعداد الفقراء والمهمشين والمعطّلين. ويمكن أن نستدل على ذلك بقصص «امرأة من الريف» للتونسي سالم دمدوم (1967م)، و«الركن» للموريتاني محمد كابر هاشم (1993م)، و«ارحموا من في الأرض يرحمكم من في السماء» للأستاذ المختار ولد أبيريك (1986م)، و«أحزان ثغرة في الجدار» للتونسي إبراهيم بن مراد (1969م)، و«أيام خديجة البيضاوية» للخوري (1977م)، و«حكاية صاحبي» للّيبي زياد علي (1992م)، و«المظلومة» لعبدالكريم غلاب (1965م)....إلخ.

وفضّل بعض الناس - بدل النزوح إلى حواضر أوطانهم - الاغتراب والهجرة إلى الديار الأوروبية طلبا للعيش الكريم. ولم تكن القصة المغاربية بعيدة عن هذا، بل واكبت هذه الهجرة، وصورت تفاصيلها وحياة أولئك الناس في المهاجر، بل وعودتهم إلى أوطانهم أحيانا. ومن نموذجاتها قصة «في انتظار الوصول إلى اليابسة» للخوري (1977م)، والتي تتحدث عن هجرة

اليد النشيطة المغربية للعمل في أوروبا، وأحلامهم بالعودة المظفرة إلى أوطانهم. و منها أيضا قصص الجزائريَيْنِ العيد بن عروس، ونورة سعدي. و كتب علي أفيلال (قاص مغربي مقيم في باريس) قصصا كثيرة في هذا المنحى؛ منها «هبَّتِ الريح» (2003م) التي تتحدث عن شخص قضى أعز أيام شبابه عاملا لدى الفرنسيين، حيث لم يكن يعرف في حياته سوى اتجاه واحد؛ وهو اتجاه المعمل و المنزل الذي يقطن فيه. ومنها كذلك قصته «امرأة أنا» (2002م) التي تصور بعض ما يؤول إليه حال المهاجرين من ضروب الانحراف في المجتمع الباريسي المغري... إلخ.

ب – قضايا المرأة والأسرة:

لقد استأثر موضوع المرأة باهتمام العديد من القاصّين والقاصّات في الأدب المغاربي الحديث والمعاصر، وذلك بالنظر إلى أهميته وخطورته. وعولِج من زوايا مختلفة، وعبر محطات متعددة. فقد تطرقت القصة القصيرة المغاربية إلى إثارة قضايا الحجاب والسفور، وخروج المرأة للعمل واختلاطها بالرجال، ونظْرة المجتمع إليها. كما تناولت هذه القصة موضوع الأسرة انطلاقا من بدايتها (الزواج)، مرورا برصد العلاقات بين الزوجين أو بينهما وبين أبنائهما، وانتهاءً إلى ما قد تؤول إليه رابطة الزواج من انفصام و انحلال (الطلاق). ولم يفت القصاصين المغاربيين التعريجُ على قضايا أخرى ذات صلة بموضوع المرأة والأسرة كالعنوسة؛ والخيانة، وإهمال الأسرة وتفككها، وتشرد الأطفال، وتعدد الزوجات... إلخ.

و لتوضيح هذا الكلام – الذي يبدو عاما و فضفاضا – لا مناص من الإتيان بأمثلة من القصة القصيرة المغاربية. توسلت قصة «حكاية من عنبر الأطفال» لأحمد إبراهيم الفقيه (1992م) بالأسلوب الرمزي وبالعنصر العجائبي، لنقل موقف المجتمع الليبي المحافظ من خروج المرأة واختلاطها بالرجال. وحاولت قصة «يد» للتونسي رشيد الغالي (1978م) أن تبرز انعكاسات خروج المرأة من بيتها للعمل على الجو العائلي. وعبّر زفزاف – بلغة ساخرة مفارِقة – في قصته «السّابع» عن موقف المجتمع من اختلاط النساء بالرجال في مجلس واحد. وكتبت القاصة المغربية سعاد الرغاي جملة من الأقصوصات في تصوير المشكلات والتناقضات التي تحكم الواقع الاجتماعي للمرأة، وفي انتقاد امرأة الداخل (ربة البيت)، والدفاع عن امرأة الخارج (المرأة المتعلمة العاملة خارج المنزل). وألفت خناثة بنونة ونورة سعدي و الجزائرية زهور ونِّيسي قصصا عدة في الاحتفال بالمرأة وقضاياها، وإدانة كل أشكال الإساءة إليها.

حظيت قضية الزواج بحصة وافرة من المُنْجَزِ القصصي المغاربي. وهذه القضية تتخذ ألوانا عديدة، مثل الزواج القسري الذي يتم بغير

رضا أحد الطرفين؛ كما في قصة «ليلة الزفاف» لليبي وهبي البوري (1936م)، وقصة «ليلة الوطية» للبشير خرّيف... ومثل الزواج بالأجنبيات، كما في قصة «سّر خديجة» للتونسية آمنة مصطفى (1967م)... وظهرت أقاصيص تلحّ على حق المرأة في اختيار شريك حياتها بكل حرية؛ كما في قصة «أسلم السير في الضياء» للتونسية هند عزوز (1967م).

وتعرضت القصة المغاربية إلى قضية تعدد الزوجات وآثارها على الأسرة الأولى والأطفال. من ذلك قصة «زوجة الأب» لوهبي البوري (1936م)، وقصة «الزواج الثاني» لمحمد زفزاف (1979م)... وصوّرت هذه القصة أيضا بعض العادات المتّبعة في تزويج البنات، كما في قصة «منزل اليمام «لمحمد عز الدين التازي (1990م).

وتَشُوب الرابطة الزوجية أحيانا بعض الشوائب، كالخيانة و الإهمال. و ذلك بفعل تهوُّر أو صدور تصرفات غير لائقة سواء من جانب الزوج أم من جانب الزوجة. ويمكن أن نستشهد في هذا الإطار بقصص «تبكيت الضمي» لوهبي البوري (1938م)، و «قوتان» (1935م) لأحمد راسم قدري (قاص ليبي كان يوقّع قصصه بحرف «ر»)، و«صحائف الشباب» للقاص نفسِه (1936م)، و«لهاث في مرآة الماء» لأحمد بنميمون (2001م)... فهذه القصصُ كلها تعالج موضوع الحب والخيانة والعلاقات غير المشروعة... ومن النصوص التي يمكن التمثيل بها لمسألة الإهمال (ولاسيما إهمال الزوج لزوجته و أسرته عامة) قصة «في سبيل تلك اللحظة» لمحمد زنيبر (1971م)، و قصة «اللهم اكسر رجله» لوهبي البوري (1939م).

و إلى جانب إهمال الزوج أو الأب، نجد أن القصة المغاربية قد عالجت الإهمال الذي يأتي من جهة المرأة . وذلك كما في قصة «امرأة أضاعت البوصلة» للمغربي محمد زيدون (2003م)، و التي تتحدث عن امرأة كانت تعيش مع زوجها و أبنائها عيشة بسيطة سعيدة. ولكنْ بخروجها إلى العمل واختلاطها بالرجال، بدأت عنايتها بأسرتها تَفْتُر وتضعف. بل إنها أهملتها، و تخلصت منها نهائيا بزواجها برجل موسر كان يَعِدُها بأشياء عظيمة و مغرية. وبعد وقت قصير من زواجها الثاني، تستحيل حياتها إلى جحيم، وتندم على ما فعلته، وتتعرض إلى الذل و المهانة، وتفقد زوجها المخلص وأبناءها و كل شيء.

وصورت القصة المغاربية أيضا العلاقة بين الأب وأبنائه؛ كما في قصة «أبي والحمار» للتونسي حسن نصر (1969م)، بحيث يصر الأب فيها – بعناد و تحجُّر – على تنفيذ رغبته في الرحيل إلى الجبل و الاستقرار هناك، رغم معارضة أبنائه الذين حاولوا مناقشة أبيهم – برصانة وتعقّل – ليعْدِل عن قراره ذاك...

من المعلوم أن للأب مكانة مهمة في المجتمعات الأبيسية عامة، ومنها المجتمع المغاربي. لذلك، فمن المنطقي أن تكون وفاة الأب خسارة كبيرة لأسرته، وبداية لآلامها و شقائها. وقد عبر القصاصون المغاربيون في بعض قصصهم عن هذا الأمر. ومن ذلك قصة «الفزع الدائم» للتونسي محمد الهادي عياد (1968م)، وقصة «سنوات العمر الضائعة» لليبي محمد بالقاسم الهوني (1982م). وتجسد قصة «أفريل والذكرى» للتونسي سالم دمدوم (1967م) ما يعانيه الأطفال من آلام ومشاقّ، من جراء التّيتم وفِقدان الأب خاصة.

ومن الموضوعات الاجتماعية التي تعرضت إليها القصص المغاربية باستمرار الطلاق الذي يكون – في أغلب الأحيان – نتيجة سوء التفاهم بين الزوجين. كما في قصة «المبلغ المكتوم» للموريتاني محمد ولد أحظانا (1987م).

ومما عالجته القصة القصيرة المغاربية أيضا قضية الطفولة المشرَّدة؛ كما في قصة «الوقوف» للخوري (1977م)، و قصة «عندما تنطق أشجار النخيل» لرشيد الميموني (2000م). وكذلك قضية العنوسة التي تمس قطاعا واسعا من المجتمع المغاربي، ومثالها قصة «وهبّت العاصفة» للتونسية حياة بن الشيخ (1982م).

ج – التفاوُت الطبقي والاستغلال:

ناضَل الشعب المغاربي، وضحّى بالنفس والنفيس؛ ابتغاءَ تحرير أراضيه، وطرْد الاستعمار الأجنبي الظالم، والعيش في وطنه عزيزا كريما حرا. ولكن بعد إجْلاء المستعمِر، وجد هذا الشعب نفسَه أمام وضع مغاير تماما للذي كان يحلم به؛ فران عليه شعور باليأس و الانكسار و الاستياء المرير. ذلك بأن فئة من الموسرين والعملاء تمكنت من الاستيلاء على الخيرات و المناصب، على حين ظلت معاناة السواد الأعظم من الجماهير مستمرة. وبما أن القصاصين المغاربيين – أو أكثرهم – كانوا من ضمن هذه الجماهير، فكان لا مناص من أن ينفعلوا بهذا الجو المشحون بالتناقضات، و يتذمروا منه.

لقد صورت لنا أقاصيص زفزاف وبوعلو وزنيبر والخوري وشكري الواقع الانتهازي والتفاوت الطبقي اللذين شهدهما مغرب الاستقلال في عقدي الستينيات والسبعينيات. ومن ذلك مجموعة زفزاف القصصية «الأقوى» التي تصف الطبقات الدنيا في ذلتها وجوعها وفقرها و تشردها و بِطالتها وحرمانها، والطبقات العليا في صَلَفها واستغلالها للآخرين وتخطيط مصائر حيواتهم. ثم تصف اصطدام هاتين الطبقتين المتناقضتين. ومن ذلك قصة «الكلب» لبوعلو التي تصور لنا الهوة السحيقة بين الأثرياء الذين يخصصون للكلب حارسا وراتبا، وبين الأطفال/ الفقراء الذين ينتظرون فضلات وجبة الكلب ليلتهموها بشراهة ولذاذة. وللقاص نفسه قصة رائعة عنوانها «السّقف»، وهي

تعكس الاستغلال الشامل الذي تتعرض إليه أسرة بكاملها من قِبَلِ رب العمل والحجرة التي تسكن فيها.

عِلاوة على هذا، نجد قصصا كثيرة تتناول مسألة استغلال الأغنياء وأرباب العمل للعمال والفلاحين. كما في قصة «إصرار» للتونسي الناصر التومي، وقصة «الخمّاس» للمغربي محمد بيدي، وكما في عديد من قصص التونسيَيْن أحمد ممُّو وعروسية النالوتي ... وتصور قصة «الكلاب» للتونسي محمد باردي (1969م) نظرة البورجوازيين إلى الكادحين التعساء؛ كأنهم كلابٌ ينبغي الترفُّع عنها، وعدم مخالطتها... وتعبر قصص أخرى عن واقع الظلم والقهر الذي تعانيه الفئات الفقيرة، من جراء تسلط السلطة والأقوياء. وذلك كما في قصة «الأقوى» لزفزاف (1978م)، وقصة «الغابر الظاهر» (1985م) لأحمد بوزفور، وقصة «نَبْس» للّيبي سالم الهنداوي (1992م)...

و عالجت القصة المغاربية – إلى جانب ما تقدم – أشكالاً أخرى من الاستغلال و الاستعباد، كاستغلال بعض الشرائح (مثل الأولياء) لسذاجة الجماهير وجهلهم. ومن ذلك قصة «سيدي سالم» للتونسي محمود بلعيد (1967م) التي تنقل لنا استغلال سيدي سالم / الولي للنساء، والاستيلاء على أموالهن؛ بإيهامهن بقدرته على شفاء العليل، و خلق الألفة بين الأزواج. و من ذلك أيضا قصة المغربي عبدالله خليفة «البركان» (2003م) التي تصور تبْجيل الناس – الأمّيين خاصةً – للشيخ «نصار» المستغِلِّ لهم، وعدم تجرّؤ أحد منهم على معارضة أي قرار من قراراته ...

تلكم – إذاً – أهم القضايا و الظواهر والعلاقات الاجتماعية التي شكلت موضوعات القصة القصيرة المغاربية ذات المغزى الاجتماعي. ولا شك في أن ثمة قضايا أخرى لم نأتِ على ذكرها و معالجتها لاعتبارات معلومة. ويمكن أن تكون محور دراسة أو دراسات مستقلة أخرى لاحقاً.

4 – خلاصة:

نخلص مما سبق إلى أن القصة القصيرة في أدبنا المغاربي الحديث و المعاصر حققت مكاسب هامة، و عرفت تحولات ملموسة كما وكيفا. ثم إنها لم تبعد يوما عن ملامسة قضايا المجتمع، بل كانت على الدوام لسان الجماهير و المعبِّر الصادق عن آلامهم و آمالهم...

كشاف القصص القصيرة المعتمدة في هذه الدراسة

القصة القصيرة	صاحبها / صاحبتها	بلده / بلدها
1 – أبي والحمار	حسن نصر	تونس
2 – أحزان ثغرة في الجدار	إبراهيم بن مراد	تونس
3 – أيام خديعة البيضاوية	إدريس الخوري	المغرب
4 – أسلم السير في الضياء	هند عزوز	تونس
5 – أفريل والذكرى	سالم دمدوم	تونس
6 – إصرار	الناصر التومي	تونس
7 – الأقوى	محمد زفزاف	المغرب
8 – بلخير الكارو	محمد أمين الزاوي	الجزائر
9 – بقع سوداء في وجه المدينة	إدريس الخوري	المغرب
10 – البركـان	عبدالله خليفة	المغرب
11 – البغـل	محمد إبراهيم بوعلو	المغرب
12 – جامع الحلفاء	محسن بن ضياف	تونس
13 – هبت الريح	علي أفيلال	المغرب
14 – وهبت العاصفة	حياة بن الشيخ	تونس
15 – الوقـوف	إدريس الخوري	المغرب
16 – زوجة الأب	وهبي البوري	ليبيا
17 – الزوجة الثانية	محمد زفزاف	المغرب
18 – حكاية من عنبر الأطفال	أحمد إبراهيم الفقيه	ليبيا
19 – حكاية صاحبي	زياد علي	ليبيا
20 – الحذاء الجديد	محمد إبراهيم بوغلو	المغرب

تابع كشاف القصص القصيرة المعتمدة في هذه الدراسة

القصة القصيرة	صاحبها / صاحبتها	بلده / بلدها
21 – يـــــد	رشيد الغالي	تونس
22 – الكــلب	محمد إبراهيم بوغلو	المغرب
23 – الكــلاب	محمد أمين الزاوي	الجزائر
24 – الكــلاب	محمد باردي	تونس
25 – اللهم اكسر رجله	وهبي البوري	ليبيا
26 – لهاث في مرآة الماء	أحمد بنميمون	المغرب
27 – ليلة الوطنية	البشير خريّف	تونس
28 – ليلة الزفاف	وهبي البوري	ليبيا
29 – المبلغ المكتوم	محمد ولد أحْظاظا	موريتانيا
30 – منزل اليمام	محمد عز الدين التازي	المغرب
31 – المســخوط	محمد إبراهيم بوغلو	المغرب
32 – امرأة من الريف	سالم دمدوم	تونس
33 – امرأة أنا	علي أفيلال	المغرب
34 – امرأة أضاعت البوصلة	محمد زيدون	المغرب
35 – المظلـومة	عبدالكريم غلاب	المغرب
36 – مغلاة في المدينة	سيدي محمد ولد أُبُوة	موريتانيا
37 – نبْــس	سالم الهنداوي	ليبيا
38 – سيدي سالم	محمود بلعيد	تونس
39 – سنوات العمر الضائعة	محمد بلقاسم الهوني	ليبيا
40 – الســقف	محمد إبراهيم بوغلو	المغرب

تابع كشاف القصص القصيرة المعتمدة في هذه الدراسة

القصة القصيرة	صاحبها / صاحبتها	بلده / بلدها
41 – سر خديجة	آمنة مصطفى	تونس
42 – الســـابع	محمد زفزاف	المغرب
43 – عندما تنطق أشجار النخيل	رشيد الميموني	المغرب
44 – عام البقوقا	محمد أمين الزاوي	الجزائر
45 – في سبيل تلك اللحظة	محمد زنيبر	المغرب
46 – الفزع الدائم	محمد الهادي عياد	تونس
47 – في انتظار الوصول إلى اليابسة	إدريس الخوري	المغرب
48 – صحائف الشباب	أحمد راسم قدري	ليبيا
49 – الصيـــاد	محمد إبراهيم بوعلو	المغرب
50 – قدر العـدس	محمد أحمد اشماعو	المغرب
51 – قوتـــان	أحمد راسم قدري	ليبيا
52 – ارحموا من في الأرض يرحمكم من في السماء	المختار ولد أبيريك	موريتانيا
53 – الركـــن	محمد كابر هاشم	موريتانيا
54 – رفاق في رحلة سفر	سيد قذاف الدم	ليبيا
55 – شارب النهر	محمد رشاد الحمزاوي	تونس
56 – تبكيت الضمير	وهبي البوري	ليبيا
57 – تعيش وتربى الريش	محمد رشاد الحمزاوي	تونس
58 – ثرثرة حول مسألة تافهة	رضوان ا لكوني	تونس
59 – الخمـــاس	محمد بيدي	المغرب
60 – الغابر الظاهر	أحمد بوزفور	المغرب

الهوامش

(1) أحمد المديني: فن القصة القصيرة بالمغرب، دار العودة (بيروت)، د.ت، ص 283.

(2) علي شلش: في عالم القصة، دار الشعب (القاهرة)، ط1 (1978م)، ص 4.

(3) ماري لويز برانت: (القصة القصيرة: الطول و القصر)، تر: محمود عياد، مجلة «فصول»، القاهرة، ع 4، مج 2، 1982م، ص49.

(4) سعيد بوكرامي: موت القصة القصيرة، مجلة «آفاق» المغربية، ع 60، 1998م، ص 166.

(5) عبدالرحيم مودن: معجم مصطلحات القصة المغربية، من منشورات دراسات سال، ط 1 (1993)، من ص19 إلى ص 24.

(6) نجيب العوفي: ظواهر نصية، عيون المقالات (البيضاء)، ط 1 (1992)، ص115. و انظر أيضا مقال عبد الرحيم العلام «القصة القصيرة في المغرب في مواجهة زمنها»، العلم الثقافي، س 34، بتاريخ 2003/04/05م، ص10.

(7) نقلا عن كتاب «فن القصة القصيرة» لرشاد رشدي، دار العودة، ط 2 (1975)، ص 4.

(8) محمد عزام : اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، من منشورات اتحاد كتاب العرب (دمشق)، ط 1987م، ص10.

(9) طه وادي: القصة القصيرة في عالم متغيّر، مجلة «علامات في النقد»، جُدّة، ج 49 ، م.13، سبتمبر 2003م، ص431.

(10) الحبيب الدائم ربي: النقد القصصي بعين المبدع [اجماهري نموذجا]، «آفاق»، ع 60، 1998م، ص73.

(11) خالد عبد اللطيف رمضان: القصة القصيرة... وتواصل الأجيال، مجلة «البيان»، الكويت، ع.384/385، 2002م، ص 4.

(12) عبدالله العروي : الأيديولوجية العربية المعاصرة، تر: محمد عيتاني، دار الحقيقة (بيروت)، ط 1 ، ص 279.

(13) عبدالحميد عقار: (الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب)، شركة النشر والتوزيع المدارس (البيضاء)، ط1 (2000م)، ص5.

(14) عبدالرحيم مودن: القصة العربية القصيرة ورهان الخصوصية، العلم الثقافي، س 33، بتاريخ 2002/11/02م، ص 6.

(15) يُعبَّر عن مفهوم «الاتجاهات» بمصطلحات عدة، مثل : المدارس – المذاهب – التيارات – النزعات ...

(16) هذا العمل – في الأصل – رسالة جامعية تقدم بها الباحث أحمد اليبوري لنيل دبلوم الدراسات العليا. وقد نوقشت بكلية الآداب (جامعة محمد الخامس – الرباط) بتاريخ 30 يونيو 1967م، وأشرف عليها المرحوم محمد عزيز الحبابي. (رقم تصنيفها بخزانة كلية الرباط هو 5).

(17) أحمد المديني: فن القصة القصيرة بالمغرب، م.س، ص7.

(18) عبدالرحيم مودن: الشكل القصصي في القصة المغربية، من منشورات عكاظ (الرباط)، ط.1 (1997)، الجزء الثاني بأكمله (الباب الثالث من الكتاب).

(19) إبراهيم خليل: اتجاهات القصة القصيرة في المغرب، مجلة «الأقلام»، بغداد، ع 2، س 16، 1980م، ص41. (ملف خاص عن الأدب المغربي المعاصر).

(20) سيد حامد النساج: الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط1 (1985م)، الفصل 2 (ثالثاً).

(21) محمد الهادي العامري: القصة التونسية القصيرة من خلال مجلة «الفكر»، تق: رياض المرزوقي، دار بوسلامة (تونس)، ط 1980م، قسم الأشكال.

[22] – توفيق بكار: مختارات من الأدب التونسي المعاصر (قسم القصة)، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد)، د.ت، 7/2 (من المقدمة).

[23] – عبدالله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب (ليبيا – تونس)، ط.3 (1977م)،

الفصل الأول من الباب الثاني. وانظر أيضاً دراسته الموسومة بـ «تطور النثر الجزائري الحديث: 1830م – 1974م».

(24) حمد صالح الجابري: (القصة التونسية: نشأتها ورُوّادها)، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله (تونس)، ط.2 (1982م)، ص 29.

(25) المرجع نفسه، من ص 30 إلى ص 71.

(26) أحمد ولد حبيب الله: تاريخ الأدب الموريتاني، من منشورات اتحاد كتاب العرب، ط 1 (1996م)، ص309.

(27) محمد عزام : اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، م.س، ص22.

(28) نجيب العوفي: القصة القصيرة المغربية على خط التطور أم على حافة الأزمة؟، مقال ضمن كتاب « دراسات في القصة العربية » (وقائع ندوة مكناس)، مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت)، ط.1 (1986م)، ص 74.

(29) يُعبر عن هذا «الاتجاه» باصطلاحاتٍ أُخَر. إذ يعبِّر عنه – مثلا – العامري بـ «النزعة الواقعية الاجتماعية» (القصة التونسية القصيرة ...، ص 132) . ولا نشك في أن عصام محمد الشنطي يقصد بـ «الواقعية الحديثة» مفهوم هذا الاتجاه عيْنه؛ حيث يقول عنها: «إن الواقعية الحديثة تريد أن تربط الأدب بالمجتمع ربطا حيا ناميا ومتطورا، و أن تجعل منه صورة صادقة ومرآة مبدِعة لحياة المجتمع في قلقه وأمله وتطلعه» (كتابه «الجمالية و الواقعية في نقدنا الأدبي الحديث» المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت)، ط 1979م، ص 73... إلخ.

(30) جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين (بيروت)، ط1 (1979م)، ص 30.

(31) نقلا عن كتاب المديني «فن القصة القصيرة بالمغرب»، م.س، ص 266.

(32) عبدالله العروي: الأيديولوجية العربية المعاصرة، م.س، ص 244.

(33) نقلا عن كتاب «في الأدب الجزائري الحديث تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاماً» للدكتور عمر بن قينة، ط1995م، ص 175.

[34] – محمد زنيبر: الهواء الجديد (مجموعة قصصية)، دار النشر المغربية (البيضاء)،ط.3 (1984)، ص6 (من المقدمة).

(35) إدريس الخوري: «ظِلال» (مجموعة قصصية)، دار النشر المغربية، ط 2، د.ت، ص 2 (من المقدمة).

(36) محمد زفزاف: «القصة العربية: أين الواقع الجديد؟»، مجلة «الآداب»، بيروت، ع 1، 1979م، ص34.

(37) سنتعامل مع هذه الأمثلة/ الشواهد بإيجاز وتركيز شديديْن. وذلك بأن نورد بعض عناوين القصص إزاء كل قضية اجتماعية دون الوقوف عند تحليلها، إلا في حالات قليلة. وسنسلك هذا النهج على امتداد كل محطات هذا المقال.

(38) عبدالرحيم مودن: الشكل القصصي في القصة المغربية، م.س، 2/239.

(39) محمد عزام: اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، ص53.

(40) نجيب العوفي: ظواهر نصية، م.س، ص121.

(41) عبدالله أبو هيف: القصة القصيرة وقضية الإيصال، مجلة «الفصول الأربعة»، ليبيا، ع 29، س 8، 1985م، ص156.

(42) محمد العامري: القصة التونسية القصيرة... ، ص54.

(43) نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط.1 (1980م) ، ص299.

(44) أحمد زيادي: قراءة في تجربتي القصصية، مقال موجود ضمن كتاب «أصوات وأصداء» الذي أعدّه أحمد بوزفور ومصطفى جباري وعبدالمجيد جحفة، مطبعة دار القرويين (البيضاء)، ط.1 (2001م)، ص120.

(45) يمكن قراءة عددٍ من القصص التونسية، التي تعبر عن نزوح الفلاحين إلى المدن، في كتاب «جدلية الريف والمدينة في القصة التونسية» لمصطفى التواتي، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع (صفاقس)، ط 1 (1992م).

* * *

الأدب السردي النسائي وإشكالية التسمية

نورة الجرموني

هــــل يحق لنا أن نصنف الأدب عموما والسردي منه على وجه الخصوص تبعا للجنس؟ وهل يحق لنا أن نتحدث عن رواية نسائية وأخرى ذكورية؟ وهل يحمل هذا التمييز الاسمي في طياته – وكما اعتدنا في كثير من المناسبات – إقصاء وتهميشا، تنقيصا ودحضا لقدرات المرأة، أم على العكس تقديرا وتمييزا.

هذه الأسئلة وغيرها تكتسي مشروعيتها من خلال الحديث النقدي الرائج في الآونة الأخيرة عن علاقة المرأة بالإبداع، وأيضا من خلال الصيغ المتعددة التي وسمت كتابة المرأة مثل: «الأدب النسائي»، «الإبداع النسائي»، «السرد النسائي» «الكتابة النسائية»، «الرواية النسائية»... حتى أضحى الحديث عن المتخيل في إبداع المرأة السردي حديثا عن أطروحات عدة، ذات منطلقات منهجية مختلفة تصل حد التباين أحيانا. وهي تعددية ناتجة عن الاختلاف في الرؤى وطرق فهم مصطلح «نسائي»، والتداخل بين موضوع المرأة باعتبارها قضية اجتماعية وبين كونها ذاتا كاتبة، بما يجعل علاقة الكتابة السردية بالمبدعة تتسم بالطابع الإشكالي المضاعف.

ولقد سقطت العديد من الدراسات النقدية في أشكال مختلفة من الخلط والتمويه ناجمة عموما عن عدم شمولية طرح علاقة المرأة بالإبداع السردي، وتناول جميع العناصر المبلورة لسؤال خصوصية كتابتها، أو عن عدم تحليل منهجي للنصوص المدروسة، «**فأغلب الدراسات التي كتبت عن أدب المرأة لم تطرح بحدة إشكالية المنهج الذي ينبغي استخدامه في تحليل الأعمال الإبداعية المدروسة**»(1).

لذلك نجد أن تسمية «الأدب السردي النسائي» أثارت ضجة في الساحة النقدية بين مؤيديها ومعارضيها؛ بين من يجعلها تعبيرا عن ميزة وخصوصية، وبين من يعتبرها أكبر إساءة صدرت في حق المرأة، وفي حق الأدب على حد سواء.

ويتراوح الموقف المؤيد لتسمية الكتابة السردية النسائية بين الإقرار بوجود جوهر بيولوجي محدد لكتابة المرأة، يفصل بينها وبين أي إبداع محتمل للرجل، وبين من يقر بوجود اختلافات بين الكتابتين النسائية والرجولية، تتحكم فيها عوامل متعددة ومتداخلة فيما بينها، منها ما هو تاريخي وما هو اجتماعي وما هو جنسي...

أما الموقف الرافض لتسمية الأدب السردي النسائي فينبني أساسا على مفهوم عام للأدب بدعوى قوانين تشكله الثابتة والمشتركة بين الجنسين: مثل التشابه على مستوى اشتغال المخيلة أو استثمار الخبرات الفنية والجمالية والفكرية.

والملاحظ أيضا أن هناك من ينتقص من كفاءات النساء ويرفض الإقرار بتميز كتابتهن. وهذا ما يسوغ التساؤل عن مدى تشكيك بعض المواقف المتطرفة في القيمة الإبداعية للمرأة؟

لا شك في أن المواقف المتحيزة ضد المرأة وقدراتها الفكرية والإبداعية تقوم على أحكام مسبقة، تعزز إقصاءها من فعالية الإنتاج والإبداع وتنظر إليها وفق البعد الفيزيولوجي، أي باعتبارها جسدا عليه أن يكرر وظائفه تبعا لذاكرة مجتمعية تنظر بعين النقص إلى مؤهلات المرأة وقدراتها، والواقع أن هذا الطرح لا يمكن تبريره علميا.

وبعيدا عن التصور التمييزي السلبي، «**تتوفر المرأة العربية منذ الأزل على نفس الإمكانات الإبداعية المحتملة لدى الرجل، والتذكير بهذه البدهية يسعف على تبديد الكثير من الالتباسات التي ترافق في الفترة الراهنة، الجدالات المتصلة بإبداعية المرأة العربية في مجالات متعددة ومتنوعة والتي ظلت مطموسة بسبب شروط اجتماعية معينة أو نتيجة فهم محدود للإبداعية وفهم ضيق لفعل التعبير عن قيم حياتية تتعدى السياق الظرفي**»(2).

ورغم التشكيك المتواصل في قدرة المرأة على الإبداع، وكل الصعوبات التي تقف حجر

عثرة أمامها، فإنها قد برهنت بحق عن جدارتها في حقول معرفية شتى، كما ضربت أروع الأمثلة على المستوى الإبداعي. ولا أدل على ذلك من الكتابات السردية النسائية التي تتزايد وتنمو كما وكيفا، فلقد شهدت العقود الأربعة الماضية من القرن العشرين تطورا ملحوظا فيما يخص حضور المرأة في المشهد الثقافي عموما، وفي حقل الإبداع المكتوب على وجه الخصوص. ولم تعد الكتابة السردية مجرد ترف فكري حكرا على فئة محدودة من المحظوظات، ذلك أن التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي شهدتها المجتمعات العربية أتاحت، وبدرجات متفاوتة، تحقيق نقلة نوعية في منزلة المرأة، حيث ارتفع عدد النساء اللائي انخرطن في فعل الإبداع السردي بما هو تحصيل ومعرفة ومهارات ومعاناة ومواجهة. والمرأة اليوم أشد وعيا من أي زمن مضى بدورها كمنتجة خطاب يبلغ صوتها ويساهم في التعبير عن مواقفها وأفكارها ووجهات نظرها، سواء فيما يخص صورتها أو رأيها في الآخر أو علاقتها بالمجتمع ككل.

وفي المجال الروائي، يمكن على سبيل التمثيل لا الحصر، الاستشهاد ببعض الأسماء النسائية، كـحميدة نعنع وليلى بعلبكي وسحر خليفة وحنان الشيخ وأحلام مستغانمي ورضوى عاشور وعالية ممدوح وسلمى مطر سيف وليانة بدر وخناثة بنونة وليلى أبو زيد وهدى بركات...وكلهن شكلن وبدرجات مختلفة قفزة ذات خصائص نوعية ومتميزة في المسيرة الإبداعية السردية للمرأة.

لقد مثلن صوت المرأة الرافض لأي تواطؤ مع الإيديولوجيات السائدة، في سبيل خلخلة كل أشكال الحيف الممارس عليها، صوت المرأة الذي يتنامى تدريجيا بعد أن لفه الصمت – على مدى التاريخ – من جراء الخوف والترويض في ظل شروط اجتماعية غير متكافئة بين الرجل والمرأة في الغالب الأعم. نظرا لكون هذه الأخيرة تواجه العديد من العراقيل وهي تحاول رسم خطوط بارزة لتاريخها الإبداعي، عراقيل بقدر ما تترجم سلطة الثقافة السائدة وهيمنة الإيديولوجيا الذكورية الديكتاتورية بقدر ما تضعها وجها لوجه أمام حجم التحديات التي تواجهها.

أليس الإبداع السردي الحقيقي في نهاية المطاف – وأيا كانت درجة معاناة المبدعة – زحزحة للسائد والمألوف وإعادة لتنظيم العلاقات الإنسانية بكل تسام عن اجترار أنماط متكررة ومبتسرة للواقع المعيش؟ ذلك أنه من **«شأن ذاكرة النساء المبثوثة في نصوصهن الإبداعية أن تساعد على تعديل التاريخ وتصحيحه، لأن علاقة الإبداع بالتذكر قوية وأساسية، خاصة عندما يتمكن المبدع / المبدعة من فتح الذاكرة على المستقبل»**(3).

من هذا المنطلق أتساءل: إذا كان الإبداع

عموما والرواية على وجه الخصوص بمثابة تجاوز للواقع عبر تفعيل ميكانيزمات التخييل، فإلى أي حد تمكنت المرأة من تكسير القيود التي تغل معصميها، أو بالأحرى تسيج عقليتها ونفسيتها، مزيحة كل الأشكال اللامنطقية للسلطة والهيمنة؟ وإلى أي حد استطاعت المبدعة صياغة ميثاق تحررها من خلال فعل الحكي؟ وكيف أسست لمتخيل شخصياتها السردية؟ لتنحو بذلك في اتجاه **«تحقيق مغايرة عميقة تتأسس على إقامة خطاب جديد يخرج اللغة من أسر التمركز الذكوري ويعطي إمكانية لحضور أصوات متعددة ومختلفة»**(4). خصوصا أنه لا يخفى علينا الكم الهائل من الإبداعات الذكورية التشييئية المدعمة لاستلاب المرأة بحصرها في صورتي الملاك الطاهر أو الشيطان المدنس، وهي ثنائية ساهمت في تكريسها حتى بعض الكتابات النسائية، سواء عن وعي من طرف كاتباتها أم بدونه، وفي هذا الشأن يؤكد جورج طرابيشي على انتقاص بعض الروائيين العرب من قيمة المرأة، فـ **«كم تخسر المرأة باعتبارها إنسانا، حين تُحول إلى رمز للوطن، وكم يخسر الوطن نفسه حين يرمز له بكائن لا حرية له»**(5).

والحال أن المرأة حين تحول إلى رمز أو موضوع للمتعة وتبديد الخيبة، فإنها تظل دائما مستلبة في الكتابة وخاضعة لانفعالات وأحاسيس وإحباطات الرجل، أي خاضعة لإيديولوجيته، وينتج عن ذلك اغتراب القارئة العربية عن ذاتيتها كامرأة، لأنها دائما لا تقرأ حقيقة انفعالاتها ومشاعرها وسلوكاتها، بل تقرأ انفعالات وسلوكات الرجل حول انفعالاتها، وإذاً تقرأ ذاتها من خلال إيديولوجية الرجل، وتتمظهر في هذا الشأن، نقطتان سلبيتان: تتمثل الأولى في إخضاعها لإيديولوجية الذكر، وتتمثل الثانية في حرمان الرجل من موضعة واقعية أو استشرافية لمكانة المرأة، وعلى العكس من ذلك فإن الرواية النسائية المتميزة هي التي تسعى إلى تحطيم مجرى الذكورة السلبية وإخضاعها لمجرى الأنوثة بمفهومها الإيجابي في قالب فني. ذلك أن كتابة المرأة قد تكون نقدا مريرا لأعراف اجتماعية وضعها الرجل، ومن ثم على هذا الأخير أن يعيد النظر في الأعراف التي يتمسك بها، عندما يرى عيوبها واضحة من منظور نسائي واع. فخصوصية الكتابة النسائية لا تكتسي طابعها الايجابي إلا في ظل كتابة مسؤولة وواعية تعبر عن عمق إحساس المرأة بالجرح، وتثير التساؤلات، وتخلخل القوالب الجاهزة والأفكار المسكوكة دون إهمال لآليات اشتغال الكتابة الروائية.

وعليه فمن البدهي، ونحن نتكلم عن كتابة المرأة عموما، والرواية على وجه الخصوص، ألا نسمها بميزة جمالية آلية وتلقائية مسبقة، بل الأمر يتطلب الإقدام على دراسة نقدية علمية للمتون المختارة، من أجل تفحص مكامن الخصوصية فيها سواء على مستوى

الشكل أو المضمون دون الفصل بين الجانبين. إذ إن «**كون الكتابة صادرة عن المرأة لا يضمن لها تلقائيا الخصوصية والتميز، كما لا يضمن لها أدبا جيدا بحسب المقاييس المعتبرة عند النقاد والمتلقين**»(6).

وليس الغرض من وراء تسمية كتابة نسائية، الإلحاح على عنصر التحديد المسبق لمجال كتابة المرأة، وإنما المقصود البحث عن «**عنصر التذويت في الكتابة بوصفه عنصرا ملازما للأدب الرافض للاجترار واستنساخ الخطابات الأخرى، ومن ثم الإلحاح على حضور عين المرأة وصوتها ولغتها وحميميتها ورؤيتها للصراعات داخل المجتمع الذكوري الأبوي**»(7).

وهي المهمة التي تقتضي وعيا إبداعيا متطورا من قبل المرأة المبدعة، حتى لا يتحول خطابها إلى خطابات سياسية واجتماعية وشعارات مبتذلة، تبتعد عن خصوصيات الكتابة الإبداعية، وما تتطلبه من حس مرهف ووعي بمتطلبات الكتابة وعوالمها المتخيلة. ومن هنا تستدعي دراسة قضية الكتابة السردية «**التركيز على الفئة النسائية المثقفة التي تعاني مثل غيرها من الشرائح النسائية من سلطة المجتمع ذات الطابع الذكوري، ولكنها تواجهها بوعي خاص أحيانا، متوسلة بالكتابة كأداة لإثبات هوية الذات وتميزها**»(8).

إن أغلب الناقدات والنقاد يتفقون على أن وجود الخصوصية في الكتابة السردية النسائية يرتبط بوجود وعي نسوي عند المرأة الكاتبة الرافضة لسلطة المجتمع التقليدي الذي يمنح الذكر موقعا مهيمنا، في مقابل تهميش دور المرأة وأنوثتها الخلاقة، ومن ثم «**يستند تحديد مفهوم النص النسوي على علاقته مع الأنثوي في أشكالها وتجلياتها المختلفة، ودلالات وجوده، ومع الرؤية المعرفية والوجودية للمرأة، على أن يكون هناك تمثل وتحويل لكل هذا إلى علاقات نصية، تجعل ذلك النص يمتلك لعلاماته ورؤيته وأشكال مقارباته النصية/الجمالية والفكرية والتعبيرية لرؤية المرأة إلى ذاتها ووجودها، وإلى العالم المحيط بها وعلاقتها معه**»(9).

من خلال ما سبق يتبين لنا أن تسمية «نسائي» لا ترمي إلى التخصيص والتمييز بشكل مسبق، بين كتابة المرأة وكتابة الرجل، بل تحيل على علاقتها الوطيدة بواقع المرأة وتجربتها وأحاسيسها ونظرتها الخاصة إلى الوجود والآخر.

إن عمق الرؤية الإبداعية المنبثقة من ثنايا النص تستحق أن يشاد بها على مستوى الإبداع، وهو الأمر الذي يستدعي منا تمييزا بين ما هو «نسائي» مكتوب من قبل المرأة، وما هو نسوي أي «**وعي فكري ومعرفي**»(10). وعليه فإن النسوي أعم وأشمل من النسائي، كما أنه ينحو نحو ما هو إيجابي وخلاق، في حين أن النسائي قد يتضمن أبعادا إيجابية أو العكس، حسب

مدى عمق وشفافية رؤية المرأة الكاتبة وكذا طبيعة نظرتها ونقدها لواقعها الاجتماعي.

إضافة إلى ما سبق، ينبغي أن تراعي كتابة المرأة آليات اشتغال الأجناس السردية لكي نستطيع الحديث عن تميز فعلي للكتابة النسائية، ذلك أنه بإمكاننا الحديث عن مستويات للخصوصية تتراوح بين خصوصية مهلهلة فنيا وتُمثلها الكتابات الانعكاسية والانفعالية المباشرة، وبين خصوصية تكشف لنا أسرار الأنوثة الخلاقة في قالب فني متميز، ذلك أن النص يخلص الذات من تطابقها مع الخطاب الموصول، ويهشم عبر نفس الحركة، كونها مرآة تعكس بنيات خارج معين. وبما أن النص وليد خارج واقعي ولا متناه في حركته المادية ولأنه يدمج «متلقيه» في تركيبة ملامحه، فإنه يبني لنفسه منطقة تعدد للسمات والفواصل تمكن كتابتها غير الممركزة من ممارسة تعدد لا يقبل الوحدة أبدا. وهو ما يعني أيضا التخلص من الإلحاق الاستعمالي للنص بتاريخ بدون لسان. إلا أن ذلك لا يعني فصل اللغة عن دورها في الساحة التاريخية، إذ المطلوب هو وسم تحولات الواقع التاريخي والاجتماعي عبر ممارسة تلك التحولات في مادة اللسان(11).

وخلاصة القول، فإن التمييز السالف بين نسائي ونسوي، يمكننا من تفادي الكثير من أشكال السجال والخلط التي يمكن أن تسببها تسمية نسائي، خاصة حين يستعملها البعض بمفهوم الصفاء البيولوجي، أو بالمفهوم الدوني القدحي للكلمة. ويزداد الأمر إشكالا عندما يضاف مصطلح «نسائي» إلى كلمة «رواية»، التي لم تعد فنا يقتصر على الكتاب الرجال، بل أصبحت تشكل عالما يغري النساء والرجال على حد سواء، كما أنها صارت «**تاريخ النساء، أي لا تصلح في ظل غياب المرأة بوصفها شخصية رئيسية في بنى العلاقات والأصوات والرؤى... وفي ضوء هذه الإشكالية بدا النقد النسوي فعالا في مقاربة متن الرواية أو السرديات على وجه العموم في حال المقارنة بين هذه الخيرة، وبين أي خطاب آخر شعري أو تشكيلي أو درامي**»(12)، خصوصا وأنها يمكن أن تعد الأكثر فاعلية في إبراز صوت المرأة في علاقتها مع الآخر دون أن يمس ذلك بقوانينها أو بآليات اشتغالها، ذلك أن اشتراك الخصائص والأجناس لا يعني وجود مفهوم أحادي، ثابت، للكتابة والأدب، وإنما هناك مجالات تتيح تغير مفهوم الكتابة الأدبية باختلاف السياق والمتلقي، واستراتيجية الكاتبة، فالمبدع(ة) لا يكتب نصا معطى مسبقا في خصائصه ودلالاته وتشكلاته، بل هو يحين إنتاجه للنص من داخل التراث الإبداعي وفي ضوء أسئلته وتجاربه الذاتية وعلائقه بالمجتمع والكون. ومن ثم لا يكون التكرار أو المحاكاة أو النسج على المنوال هو ما يبرر الكتابة الإبداعية، بل اختلافها وخصوصيتها داخل النسق/الأنساق الأدبية المعاصرة والموروثة(13)، الشيء الذي يجعل من كل نص أدبي نسائي نموذجا

حداثيا في حد ذاته، إذا تمكن من تجاوز الواقع، والإيماء إلى واقع حلم؛ يسعى باستمرار إلى محاربة الأفكار السائدة مجانا، ما دام الفن – في مفهوم الحداثة– إدراكا للواقع، لا يعكسه عكسا آليا، بل يخلق بطرائق التعبير التخييلي موازاة رمزية لهذا الواقع، فالنص السردي النسائي إذن، لن يكون نسويا – بالمفهوم الذي تم تحديده سابقا – إلا إذا كان موقفا وتشكيلا في الآن نفسه: موقفا من العالم، وتشكيلا لهذا الموقف من خلال اللغة وغيرها من المكونات الفنية.

الهوامش

(1) حميد لحمداني: «كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار»، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1 /1993م ص 5.

(2) محمد برادة: «المرأة والإبداع، في مواجهة الدونية والسيطرة الذكورية»، مجلة «العربي»، الكويت، عدد 534 – 2003م، ص 84.

(3) المرجع نفسه، ص 89.

(4) محمد عفط: «كتابة المرأة الروائية والبحث عن الانزياح»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المولى إسماعيل مكناس سلسلة ندوات، ع9/ 1996م، ص 43.

(5) جورج طرابيشي: » رمزية المرأة في الرواية العربية»، دار الطليعة، بيروت، ط 2 /1985م، ص 186.

(6) محمد برادة: «المرأة والإبداع، في مواجهة الدونية والسيطرة الذكورية، مرجع سابق، ص 89.

(7) المرجع نفسه، ص89.

(8) حميد لحمداني: كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، مرجع سابق، ص 2.

(9) مفيد نجم: «الكتابة النسوية: إشكالية المصطلح»، مجلة «نزوى» (سلطنة عمان) العدد 42، أبريل 2005م، ص 90.

(10) المرجع السابق، ص 90.

(11) جوليا كريسطيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية 1997م، ص ص 10–11.

(12) حسين المناصرة: تفاعلات النقد النسوي في الرواية العربية، مجلة «علامات» (جدة) ج44، م11، يونيه 2002م، ص 1095.

(13) محمد برادة: المرأة والإبداع، مرجع سابق، ص 89.

* * *

تدوير الموروث الشعبي
القصة الحكائية للطفل

نجاح إبراهيم

هل نستعيدُ زمن الإصغاء الجميل ، كما كنا نفعل ، أي نعيش حالة استغراق شديد مع القصص الحكائية الجديدة ، وكأننا في حضرة شهرزاد ، وترجع ليالي السّمر حول كانون النار ؟

هل تستعاد تلك الليالي الأثيرة لدينا ، التي تختبئ في ذاكرتنا ، ونأبى أن نفرّط بها لأنها جزء منّا ، من تكويننا .

كانون النار – فيما سبق – كان مُتمماً لألق الحكاية ، إذ كاد أن يكون إحدى الشخصيات التي تتداخل في نسيج ليس السّرد الحكائي ، وإنما نسيج الزّمن الذي كان يحتضننا .

التراثُ بشكلٍ عام ، سواء كان مكتوباً أم شفوياً ،فهو يحظى بمكانة عالية ، وينظر إليه العرب نظرة تقدير واعتزاز ، لأنّه مخلد يحملُ بذرة خلوده في داخله ، إضافة لما يتصفُ من جدّة وطرافة وإثارة وإبهار .

هو خالد وباقٍ لأنّ له أبعاد إنسانيّة تتجاوزُ حدود الزّمان والمكان ، كما إنّه يزخرُ بقيمٍ وأخلاقٍ وعقيدة روحيّة .

وما نتفقُ عليه ونؤمنُ به ، أنّ التراث العربيّ هو جزءٌ كبيرٌ من التراث الإنساني العام للبشرية ، ينقلُ عالماً يخصّ الأجداد ، وقد صوّره المفكرون والأدباء عبر نصوص تخبرُ عن تلك المجتمعات ، وتسرد أحلامهم سواء كانت واقعية، أم خيالية ، و تعبّر عن أمانيهم وطموحاتهم ونظرتهم للكون والإنسان والحياة ، وكذلك رؤاهم لمعاني الخير والحقّ والجمال .

ولا يخفى على أحد غنى هذا التراث، فمواده وموضوعاته استقت منها ثقافاتٌ أخرى، لاسيما قصص ألف ليلة وليلة ، التي أفاد منها الغرب على مختلف الفنون وكذلك قصّة ابن فضلان الذي قدّم في فيلم «المحارب الثالث عشر».

في كتابه الشائق «جماليات القصّة الحكائية للأطفال في سورية» قدّم الكاتب محمد قرانيا أفكاراً وشروحاً كافية عن الموروث الحكائي ، الذي يخصّ الطفل ، وأهميته وكيفية تجديده ، والفرق بين الحكاية والقصة ..

فالحكاية الشعبية بشكل عام ، هي جزء من أدب الأطفال ، وتعدّ من أغناها ، لأنّ الخيال الشعبيّ قد نسجها بإحكام حول حدث هام، فاختزنت في وجدانه العام ، أي أنها تعتبرُ امتداداً زمنياً وشعورياً وثقافياً ، تناقلها الناس من جيل إلى جيل ، حاملة موضوعها ، وفكرتها ، وشخصياتها ، وحدثها ، في إطار اجتماعي له بذور الموعظة والتوجيه ،مطعّمة بالنقد وكثيراً بالسّخرية والفكاهة ، ومع ذلك فهي تقدّم الحقيقية وتسعى لإسعاد الناس عبر الخاتمة السّعيدة غالباً ، وقد امتثل لهذا عدد كبير من الأدباء بخواتيمهم التي تشيع البهجة ، وأحياناً تختتم بنهاية سلبية كفاجعة تحلّ على البطل وهذا نادراً ما يحصل .

والعلاقة بين أدب الطفل والتراث علاقة قوية ، فالتراث هو المصدر لهذا الأدب ، إذ هو تعبير عن طفولة البشرية وترجمة لتفكير المجتمعات الأولى ، لهذا اعتبر التراث من أهم الينابيع التي رفدت هذا الأدب بمادة ثرية غنية ، ودائمة ، ومن خلال تدوير هذا التراث للأطفال يجعل الأبناء يتعرفون إلى تراث أمتهم الحضاري، والتراث الإنساني ، لتزداد ثقتهم به .

والمجتمع العربي زاخر بالحكايات وبالخيال ، وهناك قدرة على صياغة هذه الثروة من جديد بزيّ فنيّ عصريّ يلائم فكر الأطفال أسوة بأعمال عالمية صيغت للأطفال كرواية «روبنسون كروزو لدانيال ديفو عام 1660م ورواية رحلات جلفرد لجوناثان سويفت عام 1731م والتي قرأناها صغاراً وكباراً ، وعربياً عمد الكاتب جرجس ناصيف على إعادة كتابة حكايات السندباد وآخرون أمثال محمود موعد، الذي عمل على حكايات «كان ياما كان» مستلهماً إياه أسلوب شائق وقيم نبيلة ورافد للمخيلة ، ومن عنوان المجموعة كان يا ما كان أخذ الكاتب يبدأ حكاياته المعاصرة ، مضيفاً إليها عبارة « غير الله ما كان ...».

وقد بيّن الباحث في دراسته ، أنّ ثمّة فرق بين الحكاية وقصّة الطفل ، فالحكاية تتوجه للكبار والصغار ، وهي كل صيغة أو أنموذج من الحكايات المكتوبة ، أو المنطوقة التي ورثتها الأجيال المتعاقبة أعواماً طوالاً ، وصارت ملكاً

لكلّ العصور ، ولكن اسم المؤلف يسقط ويضيع مع الزّمن ، وتنسب إلى الجماعة ، ولكن جل ما وصل قد صيغ بأسلوب قريب من نفسية الصّغار ، كسيرة عنتر بن شداد ،والزير سالم، وحكايات ألف ليلة وليلة ، وكليلة ودمنة ، والحكايات الشعبية الشفاهية ، كما لا يخفى أنّ هذا التراث يتسم بأسلوب السّرد الحكائي والتحدث بألسنة الحيوانات ،أما قصّة الطفل فقد ارتبطت بالخصائص الفنية التي اشتغل عليها النقد المعاصر ، وتتوجّه إلى الشريحة التي حددتها مدارس التربية وعلم النفس ، حيث تأخذ بعين الاعتبار العمر والميول والمدارك ، ولها بالتأكيد معايير فنيّة خاصّة تأخذ بها كالحدث والشخصية واللغة والحبكة .

وقد تتفقُ الحكاية والقصة بالحدث والشخصية والبساطة والقصّ التقليديّ ، ولكنها تختلف كلياً عن الفنّ القصصي .

والسؤال هنا ، هل تستطيع الحكاية أن تظلّ حيّة ، مستمرّة ؟ بالتأكيد يمكن أن تظلّ حيّة إذا ما قدرنا على توظيفها ، وتوظيف ما تحمل في الإجابة عن أسئلة المستقبل ، وذلك في جعل الانفتاح على الماضي محفزاً على التجديد ، وتغيير الواقع نحو الأفضل ، واستلهام قصّة من التراث، يعني توظيف هذا التراث في أدب الأطفال ، أي استحضار الماضي من حكايات ألف ليلة وليلة وكتاب كليلة ودمنة ، وسير الأبطال كعنترة بن شداد والزير سالم ، وانتقاء ما هو مناسب لعالم الطفولة ، والعمل على صياغتها وتحويلها إلى أدب معاصر ، يكتسي بثوب عصر يعيشه الطفل، الذي يعشق حكايات الزّمن الماضي المليء بالسّحر والدّهشة والخيال واللغة .

هذا التدوير يعني تقديم الحكاية برؤى جديدة وعاطفة حيّة ، تلامسُ الحاضر وتؤثر في المستقبل ، لهذا قيل إنّ أدب الأطفال ليس ابن يومه فحسب ، وإنّما هو ابن تاريخه الطويل، وثقافته العريقة ، التي تمتدّ من عصر الرّواية الشفهية حتى هذا الأوان.

لقد اجتهد عددٌ من الكتاب ، وجنّدوا أنفسهم على جمع الحكايات الشعبية شفهياً من الناس، والنّهل من مصادرها القديمة ، وبذلوا جهداً في سبيل إحياء هذه النصوص وتوثيقها وحفظها ، منهم على سبيل المثال حسن حمامي، ومنير كيال وعادل أبو شنب ود. أحمد زياد محبك ،في كتابه الكبير حكايات شعبية ، وآخرين ..

ولكن هناك فرق بين جمع التراث، وتسجيله الذي يهدف إلى بعثه عن طريق رصده ،وبين توظيفه ، الذي يعدّ مرحلة متقدّمة في التعامل مع الموروث ، حيث يكون التأثير كبيراً والعطاء مُجزياً .

هناك عددٌ من الكتاب وعي الحكاية الشعبية واشتغل عليها ، واتخذها وسيلة

لإبداع قصّة طفلية، أي أخذ من الحكاية القديمة الشخصيات الملكية والشعبية والسّحرية ، ومن الحداثة والمعاصرة شكلها وأفكارها ، أو لنقل أيديولوجيتها كما فعل زكريا تامر في مجموعة «لماذا سكت النهر ؟» .

لقد استفاد الكتاب من شخصيات الحكاية وأحداثها وأجوائها ، وعوالمها ، مثل بساط الرّيح ، إذ استطاعت الكاتبة ليلى صايا أن تفيد منها حين جمعت أطفال العالم وجعلتهم يطيرون فوق البساط ، وأخذتهم إلى فلسطين ليروا ما يحدث فوق أرضها من ظلم وعدوان للشعب العربي ، وكذلك استفاد الكتاب من مصباح علاء الدين ، والمرآة السحرية ، وقبعة الإخفاء ، وأسبغوها بروح الفن المعاصر ، وهذا ما قام به الكاتب موفق نادر في مجموعة «لعبة النهر» فبطل القصة هو الطفل حيان الذي استفاد من القصص التي لديه عقب نثرها حوله ونقله عبارات منها ، ، لقد نثر عبارات حكايات قديمة عديدة ، عربية وغربية ، بمعنى أن الطفل انجذب إلى الموروث الشعبي في الشرق والغرب وها هو يحاول أن يؤلف قصة منهما .

والملاحظ كيف يعمد الكاتب ، أيّ كاتب يسعى إلى تجديد الموروث ، الحكاية تحديداً، إلى جعل الشخصيات عصريّة في تعامل بعضها مع بعض ، ويجعل الخاتمة امتداداً لمضمون النصّ وختماً له لإثارته خلافاً للنهايات التقليدية ..

كما يحاول انتقاء ألفاظ النصّ بإتقان، مراعياً مدارك الطفل وما يريح شعوره ، متوخياً السّهولة والبساطة والوضوح والابتعاد عن الرّكاكة والتعثر ، مُعتمداً على التجريب، أي استخدام اللغة وفقاً لمزاجه الشخصي وحساسيته وتذوقه ، وكذلك يتكئ على السرد الممتع ، المفيد، إذ هو في الحكاية الشعبية سرداً عفوياً ، أما في التدوير فإنّ الكاتب يتعمّد إلى زخرفة النصّ بمحكيات عذبة ، شائقة ، سائرة على الألسن وذلك مراعاة الخطاب الشفهي، الذي يشبع نفس الطفل ، ومع ذلك تدفع نحو مستوييها الإيحائي والرّمزي، للانعطاف بالصورة والمعنى، وبهذا الإيحاء يغدو اللون في الحكاية عنصراً حيوياً من عناصر التجسيد الفني ، نظراً لما له من تأثيرات نفسية ودلالات رمزية ، فالسّرد ينحو منحى الرهافة لتوصيف الحالة النفسية للأطفال ، والحوار يكون متمّماً للمشهد وركناً أساسياً قام عليه السرد ، فالوعي الجمالي يتبدّى واضحاً في الحكاية الجديدة .

ولعل أبرز من اشتغل على الموروث الشعبي ، هو الشاعر سليمان العيسى ، فقد عُرف بعشقه للتراث العربي ، ونظرته الانتقائية له ، فالتراث لديه هو الوجه المنير من حياة الأمة العربية في كلّ عصورها ، لقد استلهم منه المفيد شعراً ونثراً ، حيث أتى على معظم ألوانه ، الأدبيّ والدينيّ ، والأسطوريّ والبطولي التاريخي ، وطوّع تلك الحكايات في صياغة شعرية تارة،

ونثرية تارة أخرى ، موظفاً إياه لاستشراف الغد الواعد ، كما في قصة علاء الدين والمصباح السحري ، وحكاية علي بابا والأربعين لصاً، والتي بدت أشبه بنصّ فني ينبض بالحيوية ، ويمتلئ بالقيم، ولنصوص سليمان العيسى أبعاد تربوية واجتماعية ، من نصّ علي بابا نقتطف المقطع التالي : «يا علي بابا ، يا صديقنا القديم،/ ألم نحذرك من طريق الفساد ؟/ الكنز للحطابين جميعاً ، للفقراء جميعاً / لرفاقك المحرومين الضائعين ، أيها الحطاب الطيب الأصيل / لكم فيه نصيب..».

ورأي الكاتب سليمان العيسى من التراث بات معروفاً إذ قال : «أن تعتصر المتنبي ولوركا والمعري ، وغوته ، ثم تقف على قدميك ، وترى الدنيا بعينيك ، تلك هي الحداثة والمعاصرة..».

إنّ عملية تدوير التراث ، أو توظيفه ، ليست عملية سهلة ، وإنّما صعبة ، هذه الصّعوبة لا تتمثل في التراث وحده وإنّما في طريقة المتعاملين معه ، من حيث اختيار المناسب منه وإحيائه ، والاستفادة بما يتفق مع النظرة التربوية الحديثة ، بكلّ ما تحمله من قيم وأفكار ومفهومات وبناء شخصيّة الطفل .

فعلى عاتق الكاتب تقع مسؤولية استلال الجزء الهام من الموروث الشعبي ، على أن يؤدّي التراث دوره بشكل فعّال في أدب الطفل ، والكاتب المبدع هو الّذي يمدّ يديه لشد الأواصر بين جيل الأجداد وجيل اليوم والغد ، ولتعزيز الرّصيد اللغوي والثقافي والقومي والإنساني ، وإسقاط قيم العصر وثقافته على الحكاية ، ولكن في رأي الباحث قرانيا ، أن تجديد الحكاية يثير عدة إشكالات منها :

افتقارنا لمعايير منهجية لأسلوب التجديد من جهة ، وافتقارنا لتقاليد منهجية نقدية من جهة ثانية ، وبرأيه هذا يدل على صعوبة تحويل حكايات أدبنا العربي وموروثنا الشعبي إلى قصص موجهة للأطفال تظل محتفظة بقوتها وديمومتها وسحرها ، وهذا يتعلق بالمبدع الذي يستطيع أن يضع أصبعه على النسغ الصاعد بين الحكاية والقصة ، ويكتب نصاً جديداً يحتفظ بتألقهما معاً .

ويذكر أنّ بعض الكتاب الذين تابع كتاباتهم ، حاولوا أثناء تجديدهم للحكاية أن يقرّبوها من روح العصر مع الحفاظ على هيكلها القديم خاصة الحفاظ على الفكرة والحكائية والحافز مع التصرف بالخاتمة فقط .

ويختم الباحث دراسته مؤكداً على أنّ توظيف الكتاب للتراث الشفوي والمدون يعدّ مقياساً لتطوّر الفنّ القصصي ، ودليلاً على الجهود التي بذلها هؤلاء الكتاب لتأصيل فنّ القصّة القصيرة ، ولكن الشيء الذي افتقدته القصة الحكائية الطفلية هو عدم اتخاذ بعض الشخصيات التراثية رموزاً للشخصية العربية

المعاصرة كما فعلت الرّواية العربية في شرق الوطن ومغربه .

إنّ شخصيات الحكايات بأبعادها الإنسانية وملامحها تتشبّث بذهن الطفل القارئ، وتترك بصمة في خياله ، لأنها شخصيات تتطوّر وتنمو ، وهذا من شأنه أن يضع بين أيدينا فناً حكائياً عربياً جديداً ، يعدّ امتداداً لحكايات أندرسون وتوم سوير ، ويمكننا بمعالجة فنية معاصرة إعادة كتابة حكاياتنا الشعبية المتناثرة هنا وهناك ، كما تمّ ذلك في حكايات سندباد وعلي بابا وعلاء الدين ، والغاية من ذلك الاهتمام بالطفل ومدّ جسور بين تراث أهله وبين يومه وغده ، وتنمية شعوره بالانتماء إلى الأمة العربية.

* * *

الأنثى في عالم إبراهيم الكوني الروائي (التبر أنموذجا)

حسين بوحسون

تمثل الأنثى في مشروع إبراهيم الكوني الروائي عنصراً في بنية الغموض الذي يكتنف هذا العالم الروائي السحري الغريب والمتناقض الذي يجسد حضورا فاعلا لعوالم المخلوقات والكائنات المرئية وغير المرئية، الحية وغير الحية، كما يجسد عوالم الواقعي والتاريخي والأسطوري، عوالم تتقاطع وتتشابك في نسيج نصي روائي يتقن بمهارة فائقة لعبة تحريك هذه العوالم عبر فضاءات تعانق المطلق، وتمتد امتداد الأفق في الصحراء، وتتراقص تراقص السراب في عين الظمآن إلى حقيقة ما، إلى مكان ما، إلى شيء ما ضائع ومفقود، وعبر أزمنة نائية وغائرة في الوجود الإنساني تتحسس نبضات هذا الوجود وترسم خطاه وتصور صراع الإنسان في البقاء و فرض الذات و الانتصار للحياة، وفي هذه العوالم «تسقط الحدود بين الحدثين الواقعي والأسطوري وبين المرئي وغير المرئي ويكتسب المحدود والعارض من صراعات البشر ومفردات حياتهم المتقشفة والمتكررة من دورات الفصول ومواسم الجدب الطويل والمجاعات والأوبئة من جانب والسيول والعواصف الرملية من جانب ثان صفات سحرية وخارقة»(1).

والرواية العربية وعبر مسارها الفني التاريخي وظفت المرأة – الجنس – الجسد توظيفا فنيا كشف عن تصور عميق وتحليل دقيق لقضايا الوجود و مشكلاته الجوهرية التي تمس كيان الإنسان العربي وحياته وتفاصيل واقعه المعيش، إذ جسد التمثيل الروائي للمرأة (موقفاً من الإنسان والمجتمع والوجود بأسره)(2) كما مثلت المرأة في أكثر تجلياتها الروائية موقف (الكاشف لكل القيم)(3).

و هكذا لم تكن المرأة في الرواية العربية مقصودة لذاتها وإنما شكل تمثيلها منظوراً فنيا وفكريا وفلسفياً لمساءلة الواقعي وتعريته وخلخلة بنيه العتيدة والقارة لإماطة اللثام عما يخبئه هذا الواقع و ما يصطرع في ساحته من قيم و أفكار وتيارات وسلوكات متناقضة وذلك لأجل النفاذ إلى عمق هذا الواقع وجوهره لا ملامسة سطحه وقشرته، وذلك هو مسعى الفن العظيم الذي يقاس بمدى تغلغله في النفس الإنسانية لا بمدى قدرته على التقاط الظواهر السطحية[4] والنص السردي تحديداً تأبى طبيعته الفنية أن تتلقاه في حدود معناه الظاهر بل يعتمد تلقيته على (إدراكنا للمعنى الآخر العميق المتجاوز للسطح)[5].

وعالم إبراهيم الكوني الروائي الذي يعد إضافة نوعية للإبداع السردي العربي يتعاطى مع المرأة بشكل يكسر خطية النموذج الروائي السائد في هذا الموضوع بما يتميز به عالم هذا الكاتب الروائي من أجواء أسطورية تجعل المرأة جزءاً من نسيج تخييلي (لا يعود المركز فيه للإنسان و إنما يعود للكائن مطلقاً إنساناً كان أو حيويا أو نباتا أو جماداً)[6].

ففي هذا العالم التخييلي الأسطوري كل شيء يتماهى في غيره و يتوحد معه ويكتسب خصائصه ويتكلم لغته، ففي هذا النوع من الكتابة (كل كائن له قدسيته، وله الحق في الحياة، له الحق في الكلام، والراوي في نصوص الصحراء هو من يتكلم لغة الإنسان لكنه يستطيع أن يفهم لغة الحيوان والجماد والنبات ويستطيع أن يشخص الأحاسيس العميقة لكل الكائنات، فلا فرق في الصحراء بين تجربة هذا الكائن أو ذاك ، هي تجربة واحدة، تجربة الموت[7].

وفي ضوء هذه التجربة تفقد الأشياء خصوصياتها المادية وملامحها المميزة وتغدو مجرد دوال في لعبة اللغة يحركها السارد في أكثر من اتجاه ومسار للدلالة على فكرة ما أو على جوهرما أو على إحساس إنساني ما. وخلال ذلك وفي خضم حركة اللغة هذه تفقد المرأة خصوصيتها الإنسانية وتتحول إلى كائن أنثوي لا فرق بينها وبين أنثى الجمل أو الأبلق كما يسميه السارد في رواية التبر، كما تفقد كذلك حضورها الفاعل على مسرح النص، إذ لا يعدو أن يكون حضورها شاحبا وباهتاً لا سبيل إلى مقارنته بحضور الأبلق (الجمل) الذي يعد بحق شخصية رئيسية إلى جانب البطل (أوخيد) في رواية التبر، ولكن وبالرغم من (عدم ظهورها على مسرح الحيز النصي إلا أنها حولت مجرى السياق السردي)[8] بحيث انتهت الأحداث نهاية فاجعة و مأساوية.

إن رواية التبر التي يقوم فيها كل من (أوخيد) الراعي و(الأبلق) الجمل بدور الشخصية الرئيسية يتحرك فيها قطبان، وإن كانت حركتهما تسير في اتجاه واحد زماناً ومكاناً وحدثاً، وهما

(أوخيد) و(الجمل) ويسميه «أوخيد» الأبلق، إذ كل منهما يتعرض لبلاء شديد وأذى عظيم وألم كبير، وكل منهما يمر بتجربة عشق قاسية و عنيفة يميزها (عنف بدني ومعنوي توقعه الذات العاشقة بنفسها وبالمعشوق في آن)[9]، إذ غالبا ما تنتهي هذه التجربة نهاية مأساوية، فالأبلق ونتيجة هذه التجربة المرة يصاب بداء الجرب ثم يشفى منه ولكن بأي ثمن؟ فثمن خلاصة من داء الجرب كان الإخصاء وفقدان الفحولة وهو نوع من العقاب البدني والمعنوي والنفسي لا يضاهيه إلا الدمار والخراب. والراعي (أوخيد) ولج هو الآخر عالم مغامرة العشق عندما أحب (أيور) وهي إحدى حسناوات قبيلة أخرى قذفت بها يد المجاعة والقحط والجدب إلى أحضان (أوخيد) مما أجبر قبيلتها إلى ارتياد حمى قبيلته والرعي في مراعيها الخصيبة، وكان نتيجة هذه المغامرة الهلاك والفناء الذي تكللت به حياة (أوخيد) البائسة. إن كلاً من (الأبلق) و(أوخيد) يتوحد مصيرهما وينتهيان النهاية المأساوية ذاتها، حيث مزق جسد (أوخيد) بشده إلى جملين ولقي (الأبلق) المصير نفسه بالكي والنار، وكأن نهاية الرواية بهذا المشهد الدرامي تؤذن بسقوط و أفول «نموذج إنساني» أبى إلا أن ينتحر على مذبح الحرية والخلاص معلنا بموته الفاجع رفضه الفناء والتلاشي والضياع معبراً في الآن عن رغبته في التحليق في ملكوت الحرية وفضائها الفسيح، فالموت هنا لا يعني الفناء والاندثار بقدر ما يعني الانبعاث والميلاد والتجدد ، ولعل هذا الموقف يجسد أزمة الشخصية الروائية، وهي أزمة بلغت ذروتها بفقد هذه الشخصية إحساسها بإنسانيتها وتحولها إلى مجرد كائن لا يختلف عن باقي الكائنات والمخلوقات الأخرى التي تتقاسم معه الوجود على كوكب الأرض، بل قد تكون هذه الكائنات أكثر إحساساً بذواتها ووجودها منه، فمثل هذه الصور التي تتكرر في النص من موت وبعث وعودة هي التي تزرع الأمل في الحياة من جديد، و تغني النص بصور دلالية لا حصر لها ، وخاصة إذا نظر إليها في ظل سياق الراهن والسائد، إذ لا يمكن أن تخفى (قيمة هذه الصورة التخييلية في ظل سياق معاصر يسوده الإحساس بموت التقدم المديني والإحساس العميق بالفجيعة و الموت بعد توالي الهزائم والفجائع على الإنسان المعاصر و الإنسان العربي خاصة)[10].

إن سر مكابدة كل من الأبلق والراعي (أوخيد) ووصولهما إلى الفاجعة الحتمية والموت المحقق تمثل (الأنثى) بؤرته؛ إذ ما كان الأبلق ليصاب بالمرض الخبيث (الجرب) الذي سبب له الإخصاء لو لم يكن متهالكاً على الذوق، وكأن الأنثى هي علة الهلاك والموت وسبب البلاء و المصائب بقول (أوخيد) مخاطبا الأبلق: (هذه نتيجة طيشك ماذا كسبت الآن من مغامراتك؟ ألم تسمع كلام الشيخ موسى؟ الأنثى أكبر مصيدة للذكر، سيدنا آدم أغوته امرأته فلعنه الله

وطرده من الجنة و لولا تلك المرأة الجهنمية لمكثنا هناك ننعم بالنعيم ونسرح في الفردوس. في الحفر دائما تختبئ الأفاعي و العقارب، تلدغ كل مستهتر يحشو عضواً من أعضائه هناك. فماذا فعلت بك ناقتك الناعمة، هي أيضا أفعى ناعمة؛ ولكنها تلدغ. العدوى هي الثمن، تحمل الآن وأصبر)[11].

وما كان أوخيد ليلقى المصير نفسه الذي لقيه الأبلق لو لم يستسلم للأنثى وينجذب إليها، يقول الراوي (هرب من العرش وارتمى في أحضان آلهة الجاذبية فلن يبحث عن إرث الزعامة من جرب الخلوة مع حوريات الفردوس وشرب من النهر السماوي، عقد على الفتاة المهاجرة وردد تعويذة أبيه نفسه في حديث الرسول «أحب إلي في دنياكم ثلاث: النساء، الطيب، وقرة عيني الصلاة» اختار الأنثى، الأنثى نفسها التي كانت سببا في بلاء الأبلق والمهري الذي نذره لوليّ الأولين وتركه في المراعي حتى يسمن ويعقل ويتكامل، كان المهري الذي نحره ليلة العرس)[12].

لقد اقتضت حركة السرد أن تكون مصائر الشخصية متحولة ومتغيرة، وبؤرة التحول الذي يصيب الشخصية هنا هي دائما (الأنثى)، فالأنثى وبحسب السارد «بلاء يجب التطهر منه»[13] و«همّ»[14] و«بلوى»[15] و«شيطان رجيم»[16] و«لعنة»[17]، فتحول مصائر الشخصيات وتقلب مآلاتها إنما مركزه (الأنثى)، تلك الأنثى التي تخلت عن طبيعتها الناعمة وارتدت ثوب الأفعى والشيطان وتحولت إلى «حية» أسطورية تلتهم الكائنات و تنفث الدمار والخراب ، وأضحت سيفاً مسلطاً على الرقاب ، ولعنة أبدية تطارد «أوخيد» منذ اللقاء الأول بآلهة الجاذبية (يقصد بها المرأة) والارتماء في أحضانها إلى أن طرد من الفردوس مذموماً مدحوراً، إذ لم تكن (أيور–المرأة) إلا لعنة أهلت بنحسها و شؤمها على (أوخيد) منذ أن تزوجها عنوة على أبيه الذي صاح في وجهه (لا بارك الله لك فيها)[18] فطرد من القبيلة وحرم من تاج المشيخة (الزعامة) ؛ لأنه خالف قانونها واستباح أعرافها وانتهك قدسيتها.

ولعل الأنثى هنا تجسد فكرة الخطيئة والإثم الذي يلاحق الإنسان ويتحكم في مصيره ويسوقه إلى قدره المحتوم، إذ يبدو أن (أوخيد) الإنسان ينوء بأثقال وأوزار السلف متجرعا خطيآتهم متلقيا مصيره الفاجع برضى واطمئنان؛ كأنه المسيح المنقذ والمخلص، ولكن (أوخيد) ليس سلبيا على كل حال، فهو عندما يتخلى عن الزوجة و الولد، أي عن المادي، إنما لكي يحقق الذات ويعبر عن الرغبة في البقاء، فمن يعشق الحرية يهن عليه كل غال ونفيس، لأن المسكون بالحرية والانطلاق في الآفاق يرفض القيود ويأبى الأغلال، وينزع إلى تلبية نداء الروح الذي يدعوه إلى التحلل من قيود

الزمان و المكان. فعندما يؤثر (أوخيد) جمله الأبلق على الزوج والولد إنما يؤثر «الروحي» على «المادي»، يؤثر «النبل» و«الخلاص» يقول الراوي: (كيف يتخلى عن نصفه الإلهي ويقايضه بوهم الدنيا؟ ومن هي المرأة؟ إنها الوهق الذي خلقه إبليس كي يجر به الرجال من رقابهم، ومن هو الولد؟ إنه اللعبة التي يتلهى بها الأب معتقداً أن فيها الخلود والخلاص في حين تَحْمِلُ فناء عمره وخراب ماله، ومن هو العار إنه وهم آخر اختلقه أهل الصحراء كي يستبعدوا أنفسهم و يكبلوا رقابهم بمزيد من القيود والحبال.

وإذا كان العار هكذا، فإن النبل هو الحرية هو الإخلاص لرفيق عرفه في الفناء وعبر به ملكوت الصحراء طوال هذه السنوات ،و النبل هو الذي يحكم عليه أن يضحي بالوهق واللعبة والولد ويختار الأبلق ليواصل معه الرحلة في ملكوت الخلاء)[19].

إن مأساة (أوخيد) الإنسان الذي يتوق إلى الحرية و يتطلع إلى الخلاص تزداد حدة وعنفاً وقسوة بقسوة المكان، إذ تتبدى قسوة المكان في صراع (أوخيد) بين المكوث و الاستقرار في (الواحة) وبين الانطلاق في الصحراء و الخلاء بين (تلبية نداء الترحال الدائم ورفض روابط الاستقرار أو الاعتزال والبحث عن الحقيقة المطلقة من جانب و البحث عن التراث الضائع من جانب ثان، مقابل نداء الحياة المستقرة والعمران)[20]، إذ يقول الراوي على لسان (أوخيد): (هذه حيل الحياة في الواحات أيضاً، العفريت لا يسكن عين الكرمة وحدها ولكنه يسكن الواحة كلها، الواحة كلها أما هنا فإن كل العفاريت تموت عطشاً، ويبقى المدى في الخلاء والمدى في القلب، الصمت في الأذن والصمت في القلب، سكينة في الصحراء وسكينة في القلب، ماء عين الكرمة يغسل الجسد، والصحراء وحدها تغسل الروح، تتطهر، تخلو، تتفرغ تتفضى، فيسهل أن تنطلق لتتحد بالخلاء الأبدي، بالأفق بالفضاء المؤدي إلى مكان خارج الأفق وخارج الفضاء، بالدنيا الأخرى بالآخرة، نعم بالآخرة، هنا فقط، هنا في السهول الممتدة في المتاهة العارية حيث تلتقي الأطراف الثلاثة: العراء – الأفق – الفضاء لتنسج الفلك الذي يسبح ليتصل بالأبدية بالآخرة)[21].

يشكل التقاطب المكاني (الصحراء/ الواحة) بؤرة لفعل الصراع كما يكتنزه (أوخيد) بين الرغبة و الواقع، بين الحياة في الواحة و الحياة في الصحراء، بين الجسد و الروح، بين الحرية والعبودية، بين الترحال الأبدي والاستقرار، بين الوهق (المرأة) و الدمية (الولد) والوهم (منظومة القيم والأعراف والعادات) وبين الأبلق ؛حيث تمثل هذه الثنائية الضدية حقيقة الأزمة التي يعانيها (أوخيد) الذي يجسد نموذجا إنسانيا يصارع من أجل الانتصار على الاستسلام لقدره المحتوم والحيلولة دون الارتماء بين مخالب

الضياع والتمزق، يصارع من أجل كسرقيود المكان والزمان، من أجل استعادة المفقود يقول الراوي: (تخلى عن الآية، عن السورة عن التعويذة السحرية، تخلي عن كلمة السر، الطمأنينة، الحرية،السكينة، تخلي عنها تلقائياً بمجرد أن هجر الصحراء وسلم رقبته لسلاسل الاستقرار في الواحات، كل سكان الواحات عبيد، لا يقيم وراء جدار أو كوخ إلا عبد، وهو عبد فريد لأنه أعمى، عبد لا يرى عبوديته، عبودية الروح، ليس عبداً لعبد ولكن عبد الشيطان قبض روحه بالسلاسل، عبيد الشيطان أسوأ من عبيد الناس، هذا هو العبد البشع الذي يثير الاشمئزاز، عبد العبيد يثير الشفقة، أما عبد الشيطان فيثير الاشمئزاز، وهو أيضا كاد يهلك، كاد يغرق، الأبلق أنقذه من القيد، الأبلق رسول – الأبلق روح بعثه الله كي يحرر قلبه المقيد بالأصفاد، لولا الحيوان الطاهر لاقتفى أثر إبليس و لتخلف عن السفينة ولهلك مع الهالكين، كاد يتوغل في زحمة المغفلين زحمة الغافلين الذين ورثوا الأعباء عن الآباء: الوهق والدمية والوهم، الأبلق رسول النجاة، سفينة النجاة، سفينة الحرية، هاهما ينطلقان كغزالين في صحراء الله الواسعة، الصحراء الخالدة. وداعا للقيود المكسورة وداعا للقفص الذي يفوق في قوته قضبان بقايا السجون التي تركها القائممقام التركي قبل أن ينسحب من الواحة – الفضل يرجع للأبلق في تحطيم هذا القفص)[22].

يعكس جدل ثنائية الصحراء/ الواحة عمق الأزمة التي يتخبط فيها (أوخيد) فبقدر بعد المسافة بين الفضائيين (الصحراء/ الواحة) تتجدر الأزمة وتتعمق وتتجاوز المكان إلى منظومة القيم الوجودية والجوهرية من مثل الحرية ، العبودية، الهوية الثقافية والاجتماعية والتاريخية،إذ تمثل الصحراء الطمأنينة والحرية والسكينة، سفينة النجاة، سفينة الحرية، في حين تمثل الواحة الاستقرار، العبودية، القيود، القفص...

إن التوتر الحاد الذي يشوب طرفي ثنائية الصحراء/ الواحة يعكس توثراً آخر بين رغبتين متعارضتين تتحكمان في مصير الشخصية،و تتمثلان في النزوع القوي إلى عشق الصحراء والتماهي فيها بما تمثله من حرية وسكينة و نجاة، والنزوع إلى الواحة وما تمثله من استقرار وتملك وارتباط بالمرأة والولد، أو بين (النزعة البشرية العاتية للتحلل من الارتباط، الخلاص من الخيط الذي يشد الطفل إلى الأم، والذي تنقاد بموجبه حركة الناس إلى التيه، أو ذلك الكون الشاسع الذي تقترن فيه الجماعات مرة لتشتت مرات، و على الرغم من هذه الرغبة للتحلل، ثمة غريزة أخرى للارتباط تعبر عنها تجسيدات الاقتران المختلفة التي تحفل بها الرواية)[23].

فالصحراء تمثل ذلك القلق المستمر والبحث المتواصل عن معنى، عن مكان وكيان ضائعين، عن سؤال ظل جوابه معلقاً إلى حين ،

بينما تمثل الواحة باعتبارها مكاناً مغلقاً انطفاء الأمل و نهاية الرحلة وضياع الطريق، إذ كل من المرأة والواحة يحملان هذه الدلالة ويوحيان إليها، يقول الراوي (لا يعرف معنى الطمأنينة إلا من كان مكبلا بقيود الواحات بالوهق والدمية والوهم، بهموم الحياة ودسائس الناس. يعاند بالنهار ويسهر بالليل مهموماً فلا تزداد القيود إلا ضيقا وشراسة. كلما فك عقدة وجد أغلالاً جديدة تكبل يديه ورجليه وتلتف حول عنقه كثعبان الأدغال، كلما أطل برأسه وتخيل النجاة من الغرق تلاحمت قوى خفية و شدته إلى أسفل قاع)(24).

إذن فالواحة و الوهق والدمية والوهم هي القاع الذي يشد (أوخيد) إلى أسفل، هي الحواجز والعقبات التي تتكسر على عتباتها آماله وطموحاته، ذلك (أن المسكون بالصحراء لا يستطيع أن يرهن قلبه في يد معشوق أرضي آخر فيلجأ إلى تحطيم قيود الارتباط والامتلاك بالتخلي أو بفعل قتل يتحقق نصياً أو يتخذ صورة مجازية(25).

وهكذا حطم (أوخيد) القيود بتخليه عن المرأة والولد والواحة رافضاً أن يرهن قلبه في يد واحد من هؤلاء ممتثلا لوصية شيخه الصوفي، الشيخ موسى الذي قال له (لا تودع قلبك في مكان غير السماء، إذا أودعته عند مخلوق على الأرض طالته يد العباد وحرقته، والشيخ موسى لا يرهن قلبه، لم يرهنه قط لم يتزوج ولم يلد ولم يرب قطعان الأغنام أو الإبل ربما كان هذا هو سبب تحرره من الهم ولم يره غاضباً ولم يره ضاحكاً، ابتسامة واحدة ثابتة مطبوعة على شفتيه وهاهو الآن يقف على حكمته هو أخطأ فأودع قلبه لدى صديق، لدى الأبلق فلحقته اليد الآثمة يد الإنسان)(26).

ولكن المفارقة، هنا أن (أوخيد) الذي ادعى أنه يرفض الرهن ويحطم قيود الارتباط والامتلاك ما لبث أن ارتمى في أحضان معشوق آخر هو الصحراء التي يلتحم بها إلى حد التماهي والتوحد والحلول، فأي عبثية هذه التي تطبع هذا الموقف، أهي العدمية التي تدفع بالمرء إلى مشارف الهلاك أم هي لعنة التدمير التي تلاحق أمثال هذه النماذج الإنسانية التي تخفق في التواصل مع الذات و التاريخ و الذاكرة و الآخر معاً؟.

الهوامش

(1) اعتدال عثمان، قراءة استطلاعية في أعمال إبراهيم الكوني، فصول العدد: 16 العام: 1998، ص227.

(2) جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية، ص50.

(3) فاطمة الزهراء السعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ: 38.

(4) غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية: 52.

(5) سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ،ص: 8.

(6) حسن مؤدن، موقع انترنيت.

(7) م-ن.

(8) عبدالمالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي،ص: 143.

(9) اعتدال عثمان، قراءة في أعمال إبراهيم الكوني، ص: 231.

(10) حسن مؤدن، موقع انترنيت.

(11) الرواية: 24.

(12) الرواية: 74.

(13) م-ن: 62.

(14) م-ن: 60.

(15) م-ن:44.

(16) م-ن: 49.

(17) م-ن:31.

(18) م-ن: 68.

(19) الرواية: 112.

(20) اعتدال عثمان، قراءة في أعمال الكوني، فصول العدد: 16، العام: 1998، ص: 231.

(21) الرواية: 127.

(22) الرواية: 128/129.

(23) محسن جاسم الموسوي، انفراط العقد المقدس، منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ ص: 261.

(24) الرواية: 127.

(25) اعتدال عثمان، قراءة في أعمال إبراهيم الكوني، ص: 231.

(26) الرواية: 156-157.

* * *

المدينة المنورة فضاءً سرديا

أسامة محمد البحيري

الملخص قدمت الحركة الأدبية في المدينة المنورة – على ساكنها أفضل الصلاة والسلام – في العصر الحديث نصوصا سردية متميزة ومتنوعة أثرت الحياة الأدبية والثقافية،وأصبح بعضها علامات مضيئة في مسيرة السرد السعودي والعربي .

وقد اتجه عدد من النصوص السردية إلى جعل المدينة المنورة فضاء سرديا يحتضن الأحداث والوقائع ، ويسهم في تفعيل بنية السرد، ويستلهم فيوضات المكان وروحانياته ، ويعكس ثراءه واحتضانه مختلف الأعراق والأجناس المتشوقة إلى طهره وشرفه ، ويؤكد امتداده الزمني وعراقته ، ويبرز تنوع عاداته وتقاليده .

واختار الباحث لتحليل الفضاء السردي (المدينة المنورة) خمسة نصوص سردية (سير ذاتية وروائية) تتميز بخصوصيتها وأهميتها في مسيرة السرد السعودي الحديث والمعاصر ، واحتفائها بتشكيل المدينة المنورة فضاء سرديا أثرى بنية النص من جهة الإبداع ومن جهة التلقي .

هذه النصوص السردية هي :

1 – ذكريات طفل وديع ، للأستاذ عبدالعزيز الربيع (1346 – 1402هـ).

2 – حياتي مع الجوع والحب والحرب، للأستاذ عزيز ضياء (1332 – 1418هـ).

3 – رواية «زقاق الطوال» للأستاذ غالب حمزة أبو الفرج (1349 هـ –).

4 – رواية «مبمونة» للأستاذ محمود تراوري.

5 – رواية «جاهلية» للأستاذة ليلى الجهني.

تركز هذه النصوص السردية على بيئة المدينة المنورة ، بمسجدها وحرمها ، وشوارعها وحواريها ، وأزقتها، وعبق التاريخ في أرجائها، وتنوع سكانها، واختلاف موروثاتهم وعاداتهم وتقاليدهم.

وتغطي النصوص الخمسة فضاء زمنيا ممتدا عايشته المدينة المنورة في العهد التركي ، والعهد الهاشمي ، والعهد السعودي الحاضر .

ويطمح الباحث إلى استجلاء تشكيل الفضاء السردي (المدينة المنورة) في النصوص السابقة ، وتحليله ، لإبراز فاعليته في بنية النص السردي ، وتكثيف دلالته ، وتعميق أثره.

– 1 –

الفضاء وعلاقته بعناصر السرد :

لا تكتفي المعاجم اللغوية العربية في تعريفها للفضاء بدلالة المكان أو الموضع، وإنما تضيف إليها دلالة الاتساع، فالفضاء – في المعاجم العربية – هو المكان الواسع، أو ما اتسع من الأرض(1)، وبذلك تحتوي الدلالة اللغوية لكلمة «الفضاء» على مفاهيم الاتساع ، والرحابة ، والقدرة على احتواء تفاصيل كثيرة.

وقد استخدم مصطلح «الفضاء» في الدراسات السردية على أربعة مستويات:

1 – الفضاء الجغرافي :

وهو مقابل لمفهوم المكان ، ويتولد عن طريق الحكي ذاته ، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه .

2 – **الفضاء النصي:**

وهو فضاء مكاني أيضا ، ولكنه متعلق بالحيز الذي تشغله الكتابة الروائية ، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ، ضمن الأبعاد الثلاثية للكتاب .

3 – **الفضاء الدلالي:**

وهو يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي ، وما ينشأ عنها من أبعاد ترتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

4 – **فضاء المنظور أو الرؤية:**

وهو يشير إلى الطريقة التي يستطيع بها الراوي / الكاتب أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه خشبة المسرح(2).

وقد شاع مصطلح «الفضاء» مرادفا للمكان في كثير من الدراسات السردية العربية(3)، ولم يفرق كثير من الدارسين بينهما ، ولكن بعض الدارسين حاول التفريق بينهما من باب الكل والجزء ، فالمكان جزء والفضاء كل ، والسرد الروائي – بحكم احتوائه على شخصيات متعددة – يقدم لنا أمكنة متعددة ، «مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية ، لأن الفضاء أشمل وأوسع من

معنى المكان. والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء. ومادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ، ومتفاوتة ، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا ، لأنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية ، فالمقهى، أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة، كل واحد منها يعد مكانا محددا ، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها ، فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية .

إن الفضاء – وفق هذا التحديد – شمولي، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله. والمكان يمكن أن يكون – فقط – متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي»(4).

ولعل المدلول اللغوي للكلمتين : المكان/ الموضع ، والفضاء / المكان الواسع ، يوحي بهذه التفرقة الدقيقة ، ويسمح بها .

وترى «جوليا كريستيفا» أنه لا يمكن دراسة الفضاء الجغرافي (المكان) في السرد بمعزل عن دلالته الحضارية ، التي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور ، حيث تسود ثقافة معينة ، أو رؤية خاصة للعالم(5).

وهذه الدلالة الحضارية تنبثق من العلاقة الوثيقة بين الفضاء الجغرافي وبين عناصر السرد الأخرى : الفضاء الزمني ، وحركة الشخصيات، وبناء الأحداث، واللغة، ووجهة النظر أو الرؤية السردية.

فالأحداث مرتبطة بالفضاء الروائي ، ولا يمكن تصور حدث منفصل عن فضائه المحيط بحركته ونموه ، ويؤكد ذلك الناقد الفرنسي «شارل جريفيل» بقوله: «إن المكان في الرواية هو خادم الدراما ، فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيء ما ، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث»(6).

وهناك علاقة وثيقة بين الفضاء الروائي والشخصيات، يتبادلان من خلالها التأثير والتأثر ، « فالبيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية، وتحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حتى يمكن القول: إن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية»(7).

فوصف المكان يساعدنا في الوصول إلى فهم عميق للشخصية الروائية، بسبب عمق الاتصال بينهما، وكما يقول رينيه ويليك: «إن بيت الإنسان امتداد لنفسه ، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان(8).

وكذلك يؤثر بناء الشخصية الروائية في تشكيل الفضاء الروائي ، وإبراز دلالاته ، من خلال تأثير الجانب النفسي للشخصية في رسم ظلال المكان وتلوينه، حسب اختلاف مشاعر الشخصية وحالاتها المزاجية التي تضفي أحاسيس الألفة والحب والود على مكان معين،

وتنزعها من مكان آخر، بل إن صورة المكان قد تتغير في وعي الشخصية الروائية الواحدة من النقيض إلى النقيض (الحب x الكره)، تبعا لتغير حالتها النفسية .

وتضفي حركة الشخصيات مظاهر الحياة على تفاصيل الفضاء الروائي، وتنقلها من حالة الثبات والجمود إلى حالة الحركة والحيوية، فيتم بذلك «تحويل المكان من حالته البدائية/ الوحشية إلى الإطار الحضاري/ الثقافي، أي إخضاعه للفعل الإنساني ؛ ليصبح فضاء إنسانيا ، بدءا من التسمية ، وانتهاء بإنتاجه على المستوى الفني»(9).

وعلاقة المكان بالزمن علاقة تكاملية ، فالزمن كامن في تفاصيل المكان وجغرافيته ، ولا يوجد مكان لا يتضمن شكلا من أشكال الزمن ، وتعد الدراسات الحديثة الزمن جزءا من الفضاء الروائي ، وشاع مصطلح جديد منحوت من تكاملهما ، وهو مصطلح «الفضاء الزمكاني»(10).

وعلاقة الفضاء باللغة علاقة وجودية، فالفضاء لا يظهر في العمل السردي إلا من خلال اللغة ، فهي التي تشكل تفاصيله المكانية، وتسم تضاريس المكان، وأبعاده الجغرافية والسكانية لغة الشخصيات في العمل الروائي، وتؤثر فيها، فتختلف من بيئة إلى أخرى ، ومن طبقة إلى أخرى، ومن مهنة إلى أخرى ، بل إن لغة الشخصية الواحدة قد تختلف من مشهد إلى مشهد ، تبعا لاختلاف تفاصيل البيئة والمكان(11).

وتمنح وجهة النظر الروائية الفضاء قيمته الإيجابية أو السلبية ، فالرؤية السردية هي التي تدمج الفضاء في النسيج الروائي ، ومن خلالها يتعرف المتلقي على الرؤية التي يتم بها تقديم تفاصيل الفضاء الروائي ، سواء كانت رؤية موضوعية، تتسم بالحيادية،والتجرد من انفعالات الشخصيات ، أو كانت رؤية ذاتية تعبيرية ، مفعمة بانفعالات الشخصيات، ومشاعرها الداخلية تجاه المكان ، أو رؤية متوازنة تجمع بين الذاتية الانفعالية ، والحيادية الموضوعية(12).

– 2 –

فضاء المدينة السردي، وامتداده الزمني :

تشكل المدينة النبوية المنورة – على ساكنها أفضل الصلاة والسلام – فضاء روحيا وجغرافيا محببا، تهفو إليه أرواح المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها، وتهوي إليه أفئدتهم، وتنجذب إليه نفوسهم ؛ شوقا إلى جوار نبيهم، واقتداء بسيرته في دار هجرته صلى الله عليه وآله وسلم.

ويؤازر هذا الشوق الروحي والجسدي نهم علمي ، وشغف معرفي بتنسم أخبار هذا

البلد الكريم، والوقوف على فضائله، ومعرفة أحوال أهله، و يؤكد ذلك الإمام السمهودي بقوله :

«وقد جبلت القلوب على الشغف بأخبار هذا المحل – يعني المدينة النبوية– وأحواله ، كما هو دأب كل محب»[13].

ودليل ذلك الكثرة الكاثرة من الكتب، والدراسات، والبحوث، والمقالات التي كتبت حول المدينة المنورة في مختلف المجالات المعرفية[14]، «ولاتزال المدينة المنورة – رغم ما ألف عنها من كتب، وصدر من دراسات وبحوث – تفتح كل يوم للباحثين والدارسين العديد من النوافذ ، لارتياد الآفاق الجديدة ، والمجهولة في تاريخها القديم والحديث ، وهي إحدى الميزات البارزة التي عرفت عن هذه المدينة النبوية»[15].

وتتضافر تفاصيل الفضاء الجغرافي، والروحي، والمعرفي في تشكيل علاقة حب استثنائية بين المحب/ الإنسان وبين المحبوب/ المكان (المدينة)، ورغبة دائمة في الاستحضار الدائم للتفاصيل الدقيقة للمكان المحبوب، «بمعنى أن (المدينة) المكان تأخذ حيزها في الذاكرة، ويتداعى الإحساس بهذا الحيز، وما يشكله في ذهن المؤلف، حتى تلي الرغبة في التدوين. والتدوين هنا عن المكان، حيث تتحول قيمة الحب والألفة إلى بقاء توثيقي كامن بالرغبة الإنسانية في كتابة حب المكان ذاته ، ويتحول التدوين/ الكتابة إلى وثيقة معرفية على هذا الحب»[16].

ويضيف السرد (الحكي) إلى التدوين بعدا تصويريا آخر هو التوثيق المشهدي المبني على الخبرة الحياتية الواقعية المباشرة (أو الممزوجة بالخيال) مع تفاصيل الفضاء المكانية ، والسكانية، والحضارية (في السيرة الذاتية ، والرواية).

وقد اخترت – من النصوص السردية التي اتخذت من المدينة النبوية فضاء سرديا – خمسة نصوص متنوعة بين السيرة الذاتية والرواية، وهي بترتيب سنة النشر :

1 – ذكريات طفل وديع (سيرة ذاتية)، للأديب عبد العزيز الربيع (1346–1402هـ)[17].

2 – ذكرياتي مع الجوع والحب والحرب (سيرة ذاتية)، للأديب عزيز ضياء (1332–1418هـ)[18].

3 – زقاق الطوال (رواية)، للروائي غالب حمزة أبو الفرج (1349هـ –   )[19].

4 – ميمونة (رواية)، للروائي محمود تراوري[20].

5 – جاهلية (رواية)، للروائية ليلى الجهني[21].

يغطي حاضر السرد في النصوص السردية المختارة فضاء زمنيا ممتدا عايشته المدينة المنورة في عهود متعددة، ويمكن ترتيب هذه النصوص للخروج بمتوالية زمنية متصلة، يسلم فيها كل عهد الراية للعهد الذي يليه، على النحو التالي :

1 – «ميمونة»، تدور أحداثها في فترة العهد التركي في المدينة النبوية، وما قبله .

2 – «ذكرياتي مع الجوع والحب والحرب»، تدور أحداثها في أواخر العهد التركي، والعهد الهاشمي، وبدايات العهد السعودي .

3 – «ذكريات طفل وديع»، تتناول أحداثها صورا من الذكريات في العهد السعودي في فترة حكم الملك المؤسس عبد العزيز بن عبد الرحمن آل سعود رحمه الله .

4 – «زقاق الطوال»، تغطي أحداثها العهد السعودي حتى أيام حكم الملك فيصل رحمه الله .

5 – «جاهلية»، تدور أحداثها في أواخر القرن العشرين ، ومطلع القرن الحادي والعشرين في المدينة النبوية .

ومع تركيز كل نص على همه الخاص، ودلالته المركزية،إلا أن فضاء المدينة المنورة الجغرافي، والديموغرافي، والروحي، والحضاري امتزج بالنص، واحتضن تفاصيله السردية، بما أسهم في تكثيف الدلالة الكلية، وتعميقها في ذهن المتلقي .

فرواية «ميمونة» تقتحم – باقتدار – دربا غير معهود في الرواية العربية، حيث تتناول وجود الأفارقة في الحجاز على مر التاريخ، من خلال قصة ارتحال عائلة أفريقية إلى الحجاز، واستقرارهم في المدينة بصفة أساسية. وتسرد أشواقهم الجارفة إلى البقاع المقدسة(مكة والمدينة)، ومعاناتهم وآلامهم في سبيل الوصول إليها. ويسهم فضاء المدينة في إبراز الماضي الإفريقي الزاهر في أفريقيا وفي الحجاز، ومآسيهم النفسية والجسدية التي حلت بهم بعد جوارهم المأمول غير المأمون .

ويسرد «عزيز ضياء» في نص من أروع نصوص السيرة الذاتية العربية وأجودها، ذكريات طفولته ، وبداية شبابه ، في فترة عصيبة مر بها أهل المدينة في أثناء الحرب العالمية الأولى (1914–1918م)، يطلقون عليها «سفر برلك» ، والأهوال التي واجهوها بعد تهجيرهم إلى بلاد الشام، ثم عودتهم إلى المدينة بعد تسليمها إلى الحكم الهاشمي، واستئناف المعاناة بعد نهب بيوتهم ، وسرقة ممتلكاتهم بعد خروج القوات التركية من المدينة ، والتغيرات التي طرأت على حياة أهل المدينة بعد انتهاء الحكم الهاشمي في بلاد الحجاز، ودخولها تحت الحكم السعودي.

ويقدم «عبد العزيز الربيع» في «ذكريات طفل وديع» لقطات تحليلية منفصلة،تشكل لوحة فسيفسائية موسعة، تصور ذكريات طفولته في مجتمع المدينة المنورة في النصف الأول من القرن الرابع عشر الهجري، والاهتمام بذكر الظواهر الاجتماعية، والتربوية، والحضارية، مع المقارنة التحليلية بين ذكريات الماضي وتطورات الحاضر.

وتهتم رواية «زقاق الطوال» برصد معالم المدينة المنورة القديمة،وهي تطل من بين تلافيف ذاكرة الراوي(البطل)، ويصبح هذا الرصد هدفا رئيسا يهيمن على عناصر السرد الأخرى، ويضعف تأثيرها في بنية السرد ، ويهمش دورها في تقوية البناء الفني في الرواية.

وتبرز «ليلى الجهني» قضية التفرقة العنصرية على أساس اللون (الأسود)، والنوع (الأنثى)، ويشكل فضاء السرد (المدينة المنورة) مفارقة لافتة تكشف الدلالة المركزية في الرواية، فالمجتمع الإسلامي في المدينة النبوية قد تأسس في بدايته على قيم الإخاء والمساواة، والمكان هو المكان، ولكن الزمان اختلف، والبشر تغيروا.

ولذلك استخدمت الرواية تقويما جاهليا (أسماء الأيام والشهور الجاهلية : أول / الأحد – أهون/ الإثنين – الثلاثاء/ جبار – دبار/ الأربعاء – مؤنس/ الخميس – العروبة / الجمعة – شيار/ السبت.

المؤتمر / المحرم – ناجر/ صفر – خوان/ ربيع الأول – وبصان/ ربيع الآخر – الحنين / جمادى الأولى – رنى أوربى / جمادى الآخرة – الأصم / رجب – عاذل / شعبان – ناتق / رمضان – وعل/ شوال – ورنة أو هواع / ذو القعدة – برك / ذو القعدة) تؤرخ به لحاضر السرد ؛ لإبراز تلك المفارقة التشكيلية والدلالية، وتكثيف مغزاها في ذهن المتلقي ، بين فضاء السرد الموسوم بالطهر والقداسة (المدينة النبوية)، وبين مؤشر زماني (التقويم الجاهلي) يشير إلى عصر موصوم بالدنس والجاهلية.

– 3 –

فضاء المدينة ، قرباً وبعداً:

تتشكل المدينة المنورة فردوسا محبوبا في قلوب أهلها والوافدين عليها ، وبخاصة حين يتغربون بعيدا عنها ، فيبتعدون عنها – مجبرين – بقلوب محزونة ، وعيون دامعة ، وهذا ما نقش في ذهن الصبي الصغير (الراوي) في سيرة عزيز ضياء عن أول صباح يتذكره في حياته ، وهم راحلون بالقطار(فضاء الانتقال) عن المدينة، في بداية التهجير إلى الشام (سفر برلك) ، فيقول:

«أما أنا، فقد احتضنني جدي الشيخ، واقتعد عددا من الحقائب تحتي معه ، بحيث كان يتاح لي أن أرى عبر النافذة المرتفعة تلك الجموع الغفيرة من الخلق تتلاحق وهي تصيح، وتتزاحم، تتنادى وفي العيون مع الدموع ما أصبحت أعرف اليوم أنه جحوظ واحمرار الرعب والفزع ، والإحساس بالتشرد والضياع الداهمين... ورفعت بصري إلى جدي الشيخ، فرأيته ينظر إلى بعيد، وفي عينيه وعلى لحيته تسيل الدموع من عينيه عبرات، وشفتاه تهمسان بالصلاة على النبي ، وبآيات من القرآن الكريم... والتفت إلى ذلك الركن الذي التزمته خالتي وإلى جانبها أمي... فانطلقت أعدو

إليهما، ورأيت أخي مستغرقا في النوم في حضن أمي تحت ملاءتها ، ورأيت الحجابين المسدلين على وجه أمي وخالتي مبللين ، وفي يد كل منهما منديل تدسه أسفل الحجاب ، فترقأ به ما تفيض به عيونهما عبرات .

و لم أفهم ما الذي يبكي هذا الجد ؟ وهو الذي كان لا يكاد يطأ عتبة المنزل حتى يخفت كل صوت ، وتتلاشى كل نأمة ؛ خوفا من عكازه، وتحسبا لحرصه على ألا يسمع الجيران صوت النساء في منزله ، ثم ما الذي يبكي أمي وخالتي ؟ وجال في ذهني الصغير أن شيئا ما يحدث في هذه اللحظات »[22].

وتظل العودة إلى هذا الفردوس المفقود (المدينة المنورة) حلما يداعب أفراد تلك الأسرة المدنية طوال إقامتهم الجبرية في الشام ، ويعينهم على تحمل آثار الحرب العالمية الأولى ، ومعاناة ألم الجوع ، والمرض ،والموت، وانعدام الأمن ، والتنقل بين مدن دمشق ، وحماة ، وحلب[23].

وتؤطر دموع الفرح ، وتقبيل ثرى المدينة مشهد عودة من بقي من هذه الأسرة المدنية (الصبي، وأمه) ، بعد موت كثير من أفرادها في مدن الشام ، وتسطع ذكرى العودة في ذهن الصبي، ويسجل تفاصيلها الدقيقة الموحية قائلا: «تسطع هذه الحقيقة (معنى الانتماء) حين أذكر اللحظات من ذلك الفجر الآخر الذي شهدناه – أمي وأنا – وقد بلغت بنا القافلة ما كان يسمى (الاستاسيون) في أعلى العنبرية من المدينة المنورة... كنت أسمع وأشعر بصوت أمي وهي تجهش بالبكاء ، ثم ترجو الجمال أن يقف، وأن ينيخ الجمل ، وأن يملأ لها الإبريق الصغير من القربة ماء ، لأنها تريد أن تصلي الفجر... توضأت ، ثم غسلت لي وجهي –كان الماء باردا – وقالت لي :

– هيا سوي زي ما تشوفني أسوي... فاهم ؟

ثم اتجهت إلى القبلة ، وقبل أن تدخل في الصلاة ، سجدت – وقد رفعت البيشة عن وجهها –، ورأيتها تلعق التراب مرة ، ثم ترفع رأسها ، ثم تعود وتلعق التراب مرة أخرى ، ثم للمرة الثالثة ، وتابعتها وفعلت كما رأيتها تفعل.

وعاودتها نوبة البكاء بعد الصلاة ، وركبنا الجمل ، ولحقنا بالقافلة ، والجمال يسألها أين تريد أن يذهب بها ؟ ، قالت – وصوتها يختنق بالبكاء –:

– الساحة يا عم... عند زقاق القفل»[24].

ويعد الوصول إلى المدينة النبوية، والإقامة فيها نعمة عظيمة للوافدين إليها ، تنسيهم أهوال الطريق، ومجابهة الأخطار التي تنذر بفقدان الحرية والحياة معا ، كما هو الحال في الأفارقة المرتحلين شوقا إلى الحجاز وبقاعه الطاهرة : «مسيرتنا ليل جبهته جوعى ومطاريد ، وأصواتنا

خشب محروق بالغابة... يسرد أبي الذكريات ، وتحمر عيناه من فرط القهر ، ليرث نسله احمرار العين عند الضحك ، وملامسة الماء ، والتحديق في النهار .

يهدئه عمي مذكرا إياه بعظم النعمة حين ساقتهم الأقدار لبيته الحرام ، وزيارة مرقد الرسول عليه الصلاة والسلام ، وبدء المجاورة»(25).

وكذلك كانت مجاورة الحرم المدني حلما كبيرا تحقق لوالد مالك (الأفريقي) حين هاجر إلى الله ورسوله ، مرددا قوله : «هذه أرض الله منذ خلق آدم ، فمن ذا الذي سيرد خلق الله عن أرض الله ؟»(26).

ولا يكون الرحيل عن هذا الفردوس المحبوب (المدينة المنورة) إلا تحت ظروف قهرية، كما حدث في تهجير أهل المدينة في (سفر برلك)، أو تعرض الشخص لاضطهاد شديد ، وعنصرية مقيتة بسبب لونه الأسود ، فيبدأ بالتنازل عن أحلامه التي يستحقها، ويفكر في الهجرة عن المكان الذي أصبح معاديا بسبب توحش كثير من أفراده ، كما حدث مع (مالك) بطل رواية (جاهلية) :

«بدأ يتنازل عن أحلامه حلما بعد حلم. في البداية كف عن نيل درجات عالية... سعى جاهدا كي تقبل أوراقه في إحدى الثانويات، و لم يعد يهجس بشيء أبعد من أن ينهي دراسته، ويحصل على عمل – أي عمل – يمكنه من جمع مبلغ من المال يغادر معه هذه الأرض مرة وإلى الأبد»(27).

ويؤكد بطل رواية (زقاق الطوال) عقدة اللون الأسود ، وعنصرية كثير من الأشخاص فى التعامل مع صاحبه ، حين تساءل مقارنا بين قبول الفتيات المصريات الزواج برجل أسود ورفض فتيات المدينة ورجالها هذا الأمر ، قائلا :

«سألت يومها جدتي : كيف رضيت هذه الفتاة البيضاء بأن تتزوج حامد الأسود ؟!

فقالت لي في حزم ، وهي عابسة :

– لقد تزوجت هناء من حامد الطبيب ، وليس حامد الأسود كما تنعته .

أخذت أفكر وأتساءل بيني وبين نفسي: لماذا لا ترضى الفتيات في المدينة الزواج من أسود ؟!

لم أع الجواب ، لكنني عندما كبرت ، عرفت – حقا – جوابا لهذا التساؤل الذي كان يثير في نفسي أشياء كثيرة ، ولايزال»(28).

وحينما يشتد الاضطهاد، وتتوحش العنصرية ، تتولد رغبة التخلص من الحياة ذاتها في ذهن الرجل الأسود،ويقدم على تنفيذها، وهنا تتشكل المفارقة المحزنة في انقلاب المكان المحبوب الجاذب إلى مكان مكروه طارد، بسبب عنصرية بعض أفراده ، كما حدث مع (يوسف) شقيق (مالك) :

«داهمته تلك الرغبة اليائسة في محو العالم. الرغبة نفسها التي باغتته لأول مرة ، وهو يجري في ردهة المستشفى باحثا عمن يعينه على حمل أخيه يوسف الملطخ بالدماء في السيارة عند بوابة المستشفى منذ أعوام خلت .

كان ليلتها قد رجع إلى البيت متأخرا، ومر كعادته بأخيه في غرفته، وما إن فتح الباب حتى رأى الدم يسيل مكونا بحيرة صغيرة داكنة لزجة على اللحاف حيث ارتمى يوسف . صرخ مفزوعا :

– يوسف ؟!

و لم يفكر في طلب الإسعاف ، و لم ينتظر حتى أن يفهم ما الذي جعل أخاه الوحيد يقدم على قطع شريانه . لم ينتظر أن يفهم ؛ لأنه وصل إلى الحافة نفسها التي تردى منها يوسف ، لكنه لم يستطع أن يغمض عينيه ويتردى في هوة القنوط المظلمة . عاد في اللحظة الأخيرة ، ربما كي يتشبث بأخيه ويعيده»(29).

– 4 –

تفاصيل فضاء المدينة المنورة:

1 – الحرم النبوي، وما حوله:

يمثل الحرم النبوي المركز الذي تدور حوله حياة الناس في المدينة المنورة قديما وحديثا فهو عماد حياتهم الدينية ، والاقتصادية ،والعلمية، والاجتماعية ، وهو سر حب الناس للمدينة في مشارق الأرض ومغاربها، وسبب شوقهم وارتحالهم إليها، ولهفتهم على الإقامة فيها، والاستقرار في رحابها الطاهرة ، مجاورة لحبيبهم، واقتداء بسنة نبيهم .

يؤكد ذلك عبدالعزيز الربيع في اللقطة الأولى من ذكريات طفولته المعنونة بثلاثة حدود مكانية ، وهي : البيت، والحرم، والمدرسة، قائلا: «هناك عوامل ثلاثة كانت تتجاذب طفولتي، وبعبارة أدق كانت تتقاسم أيام هذه الطفولة ، هي : البيت ، والحرم ، والمدرسة.

والحرم الذي أعنيه هو الحرم النبوي الشريف ، وهو أبرز معالم المدينة ، بل هو المحور الذي تدور عليه الحياة فيها ، وما من إنسان ولد في المدينة ، أو نشأ فيها إلا وكان للحرم أقوى الانطباعات في نفسه . فإليه مغداه ومراحه ، وفيه متنفسه ومسرته، وعنده يلتقي بإخوانه للقراءة والمناقشة، وبأساتذته للدراسة والبحث، وبنفسه للصلاة والراحة، وبالمصلين للتقوى والإنابة»(30).

فالحرم النبوي – كما يظهر في النصوص السردية – مهوى الأفئدة المشتاقة للصلاة، والزيارة، والدعاء، والمناجاة والتضرع، وهو أول مكان يحن إليه الإنسان عقب عودته من سفر، أو بعد معافاته من مرض، أو لحمد الله على منه بالولد(31).

وكانت زيارة قبر الرسول – صلى الله

عليه وسلم- والسلام عليه ، وعلى صاحبيه أبي بكر وعمر - رضي الله عنهما- متاحة في كل الأوقات للرجال والنساء ، دون قيود أو ضوابط ، إلى أن دخلت المدينة المنورة تحت الحكم السعودي ، فوضعت بعض الضوابط التي تفصل بين الرجال والنساء، وتنظم دخول الروضة الشريفة ، وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم ، وتحث الناس على أداء الصلاة في جماعة. وقد رصد عزيز ضياء ملامح هذا التحول ، فقال :

«وقد لفت نظري في المدينة أنها بدأت تتغير في أسواقها ، ثم في الحرم النبوي الشريف الذي أصبح لا يخلو من عدد من الذين أوكل إليهم منع الاقتراب من باب الحجرة ، حيث أضرحة الرسول صلوات الله عليه وصاحبيه ، ثم انتشار الداعين إلى الصلاة في الأسواق ، وفي يد كل منهم عصاة يخيفون بها الذين يتأخرون عن ترك متاجرهم ، ولا يسرعون إلى الصلاة جماعة في المساجد»(32).

وحلقات العلم منتشرة في أرجاء الحرم النبوي، يتحلق فيها طلاب العلم حول مشاهير العلماء في المدينة(33)، وكانت الكتاتيب منتشرة بجوار الحرم عند باب المجيدي وباب الساحة، يقوم فيها المشايخ والعرفاء بتحفيظ الأطفال القرآن الكريم، وتعليمهم مبادئ القراءة والكتابة، بواسطة الألواح الخشبية وطلاء المضر وأقلام البوص ، ويستخدم المشايخ وسائل الشدة (الخيزرانة والفلكة) في أحيان كثيرة، ولأصحاب السير الذاتية ذكريات طريفة في تلك الكتاتيب(34).

وفي أواخر العهد التركي في المدينة المنورة بدأ إنشاء المدارس الحكومية ، فأنشئت المدرسة الرشدية لتعليم الأولاد تعليما نظاميا، وفي العهد الهاشمي أنشئت المدرسة الراقية، والمدرسة الناصرية،ومدرسة العلوم الشرعية ، وهي مدرسة أهلية كانت تسمى (مدرسة العلوم الشرعية ليتامى بلدة خير البرية)، وإن كانت هذه المدرسة أتاحت التعليم للجميع ، و لم تقتصر على اليتامى فقط ، وتوالى إنشاء المدارس الحكومية في العهد السعودي(35).

وكان الحرم النبوي هو المكان المناسب للمذاكرة الجادة ، وبخاصة في المساء ؛ لأنه كان المكان الوحيد المضاء بالكهرباء في المدينة طوال العهد التركي، والهاشمي، وأوائل العهد السعودي(36)، وكان الحرم - قبل عصر الكهرباء- يضاء بشموع كبيرة ، تقف إلى جوارها ثريات بللورية ، تتدفق على الحرم من أثرياء المسلمين في الهند وجاوة ومصر والمغرب والشام وتركيا(37).

وكذلك كانت المناطق القريبة من الحرم النبوي والمحيطة به هي المركز التجاري للمدينة ، فيها يجد الناس حوائجهم الضرورية،

ومستلزمات حياتهم المعاشية، وهداياهم التي يحملونها إلى أحبتهم حين يعودون إلى أوطانهم.

كل ذلك جعل الحرم مكانا محببا للجميع، كبارا وصغارا، ذكورا وإناثا، مدنيين ووافدين، حتى إن كل من في المدينة –في العهود السابقة– كان يحرص على الاشتراك في (ليلة الكنس).

«في منتصف القعدة يتهيأ أهل المدينة لليلة الكنس . ينخرط (عمر) معهم، يؤدون الفجر جماعة، وصبحا يكنسون الحرم، يغدقون على شوارع المدينة فرحة لا شية فيها ، ثم يذهبون للانشراح في حدائق النخيل»(38).

ولا يمكن أن يتحول الحرم/المكان المحبب لمعظم شخصيات السرد إلى مكان طارد مكروه إلا لدى شخصية قلقة مثل شخصية (هاشم)، شقيق البطلة في رواية (جاهلية)، حيث يحرص السرد على تقديمها في صورة منفرة بغيضة، تؤذي معظم من حولها (الأب – الأخت – حبيب الأخت – نساء المدينة)، فهو ينفر من الحرم ، ولا يطيق القرب منه ،لأنه يعده مكانا يصدر الموت والجنائز طوال اليوم ، «استأجر له أبوه واحدا من الأكشاك الصغيرة المتراصة بانتظام صارم تحت سور البقيع الشمالي، وملأه بالتذكارات والسبح والسجاجيد. استولت عليه الكآبة عندما أخبره أبوه بأمر الكشك ، وأحس كأنما دفن تحت ركام من جليد . لم يستطع أن يقول: لا... لكنه لم يستطع أن يحتمل ؛ فهو والموت لا يتجاوران. كيف يمكنه أن يحتمل الموت على مرمى جدار منه ؟ أن يرى مواكب الجنائز آتية من (باب جبريل) باتجاه البقيع ؟ أن يسمع صلاة الميت مرتين أو ثلاثا في اليوم الواحد ؟... بعد أسبوع كانت الكآبة قد أمرضته»(39).

ولا يتورع عن اصطياد حمام الحرم، رغم تحذير أخته له(40)، ويحول شوارع المدينة(الستين– الملك فيصل– المطار الطالع – قباء النازل – سلطانة – طريق الجامعات– الحزام) من شوارع موصلة إلى الطهر والسمو(الحرم النبوي الشريف)، إلى شوارع للإغواء واصطياد النساء الباحثات عن التسلية ، لإرضاء شهواته ونزواته التي لا تنتهي(41).

2 – الأزقة، والمنازل، والأسواق، والمنتزهات والبساتين:

حرص أهل المدينة على نيل شرف القرب من الحرم النبوي، فكانوا يسكنون في أزقة تتفرع من ساحاته، وتتسم هذه الأزقة (الطوال – القفل – الزرندي – الحبس– الطيار) بالضيق الشديد، وتكدس المنازل ،فالبيوت متلاصقة، حتى إن الجيران قد يستخدمون سطوح المنازل وسيلة للانتقال من بيت إلى بيت، كما يتضح في المقطع الحواري التالي من سيرة عزيز ضياء بين أمه وإحدى الجارات بعد انتهاء (سفر برلك) والعودة للمدينة المنورة، واكتشافهم نهب بيوتهم :

«- ومين دخل المدينة غير اللي حاربوا الدولة، حاربوا السلطان، ومادام حاربوا السلطان يجي منهم ينهبوا بيوت الناس، ها دول الناس ما يخافوا الله .

- لكن انتو يا خالة - ما شاء الله - ما أحد نهبكم.

- أيوه ، الحمد لله ، أصل عمك محمد سعيد(زوج الجارة) سمر الباب من جوه بعوارض حديد ، ما يقدر يكسرها أحد ، وتدري منين خرج ؟ خرج من السطوح على بيت عمك درويش، ومن بيت عمك درويش لحقنا ونحن رايحين نركب البابور(إلى الشام)»(42).

وكانت الأزقة شديدة الضيق ، فلا يفصل بين البيوت المتقابلة إلا مسافة صغيرة جدا لا تزيد على المترين ، بحيث لا تسمح بدخول العربات التي تجرها الدواب ، ولا تسمح بمرور ثلاثة أشخاص متجاورين في وقت واحد ، «كان باب بيتنا يواجه باب بيت الخالة فاطمة، والمسافة بين عتبتي البابين ربما لا تزيد عن متر وبضع سنتيمترات... ومشينا نحن في الزقاق الذي أخذت أتفحصه بانتباه ، وفي نفسي دهشة من ضيقه ، إذ لم يكن يسمح بمشي أكثر من اثنين معا»(43).

وتتميز البيوت في هذه الأزقة بالقدم والعراقة ، ونظام بنائها وهندستها يلائم حاجات أهلها ، من ناحية الإضاءة ، والتكييف الطبيعي للهواء ، والوفاء بمتطلبات الحياة ، «كان بيتنا مبنيا على الطراز القديم ، ذلك الطراز النابع من تجارب الأجيال ، فيه من ضمن مرافقه قاعة وبئر ، وهما يعنيان شيئا كثيرا يعرفه من سكن تلك البيوت. ومثل بيتنا كل بيوت المدينة آنذاك»(44).

ولكن هذه البيوت القديمة بمواد بنائها، والشوارع الترابية الضيقة المحيطة بها، كانت مرتعا خصبا لكثير من الحشرات ، والزواحف، والقوارض، والحيوانات الأليفة، وقد كانت الحيات والثعابين تشارك الناس بيوتهم منذ بداية بنائها، ويضطرون للتعايش معا خائفين ومبتعدين عن أماكن وجودها ، حتى إنهم كانوا يلقبونها بـ (الساكن)، ويحرصون على إحضار أحد أتباع الطريقة الصوفية الرفاعية (الزاكور) لإخراج الثعابين والحيات من البيوت ، إذا اشتد أذاها. وفي سيرة عزيز ضياء فصول ممتعة في هذا الموضوع :

«وكانت الدادة (منكشة) قد دخلت البيت، وأصبحت في الدهليز المعتم، ودخل خلفها (الزاكور)، بينما بقيت أنا إلى جانب أمي التي أخذت تقص على الخالة (فاطمة جادة) أخبار (الساكن) ومخاوفها منه، علي أنا،وعلى نفسها، ورغم أن الخالة فاطمة ظلت تؤكد أن (الساكن) لا يؤذي أحدا إذا لم يؤذه هو أحد ، وأن جميع البيوت في هذا الزقاق (زقاق القفل) فيها أمثال الساكن في بيتنا ، فقد أضافت :

- الشيخ الزاكور يقدر بعون الله إما يرصده ، وما يخليه يخرج من بيته ، وإما إنه يأحذه معاه»(45).

ولعل هذه الأزقة تنطبق عليها مواصفات الأحياء الشعبية التي حفلت بوصفها كثير من الروايات العربية ، وتتسم بالضيق ، وقدم البيوت ، والازدحام بالسكان ، بما يشيع فيها عدم النظافة ، وانتشار الحشرات ، والزواحف ، والقوارض التي تجلب الأمراض المعدية .

وهي بذلك تمثل «نموذجا للحي الشعبي ذي الطابع المتحرر من جميع القيود الهندسية والحضرية ، إنه مكان معزول عن العالم ، ومتروك لتناقضاته، يعتاش عليها ويعيد إنتاجها ، بينما الزمن يسير به سيرا حثيثا نحو فناء محقق . ومع ذلك فالحي الشعبي يظل يحمل هويته الخاصة كفضاء انتقالي ، من دون أن يعبأ برياح التحديث المباغت التي تهب عليه وعلى المرافق والأحياء الأخرى»(46).

ولذلك أزيلت هذه الأزقة الضيقة، وأضيف بعضها إلى التوسعات الجديدة في الحرم النبوي ، وطور بعضها المتبقي في مراحل النهضة العمرانية والحضارية التي شهدتها المدينة المنورة في العقود الأخيرة .

و لم تكن كل بيوت المدينة في تلك الأزقة الضيقة ، بل عمدت الأسر المدنية العريقة إلى بناء بيوت فخمة في باب الشامي ،وباب المجيدي، ومقعد بني حسين، والعنبرية، والسلطانية، وحي الساحة، ويصف الراوي(البطل) ملامح الفخامة في هذه البيوت في بداية رواية (زقاق الطوال):

«في باب الشامي كانت كرائم أسر المدينة تختار بيوتها خارج سور المدينة الكبيرة ، وكأنها تود أن تنطلق من إسار ذلك السور الذي يلف المدينة كما يلف السوار معصم أمي... بجانب دارنا كان هناك دور كثيرة ومتعددة ، لا تختلف عن دارنا في طريقة البناء ، وإن كانت تختلف عنها في أسلوب التزيين والنجارة . تقول جدتي : إن بيتنا في باب الشامي قد تم بناؤه خلال عشر سنوات ، أمضاها الصناع في عمل جاد ، وأن جدي قد جلب له العديد من هؤلاء الصناع من تركيا ومصر وسوريا ، فكان نتاج ذلك هذه الرواشين الجميلة الأنيقة التي يتحلى بها بيتنا ، والذي له طابع مميز يلاحظه كل من تقع عيناه عليها»(47).

وتشير النصوص السردية إلى أن معظم الأسواق قد تركزت حول الحرم النبوي بجوار ساحات باب السلام ، وباب الرحمة ، وباب المصري ، وشارع العينية ، والمناخة ، ومن أشهرها أسواق (الخضرة)، و(القفاصة) لبيع الأقفاص والأسرة المصنوعة من جريد النخل، و(النخاولة) لبيع الزنابيل، والقفف، وأدوات النظافة، وسوق (جوه المدينة)، وهي تزدحم بالباعة الجائلين،

والدكاكين الصغيرة ، والمحلات الكبيرة التي كان أهل المدينة يسمونها (المغازة)(48) .

وكان يحيط بالمدينة المنورة سور مشهور، أمر بإنشائه السلطان العثماني سليمان القانوني، وبدأ في إنشائه سنة 937هـ، وتم بناؤه سنة 948هـ. وتميز السور بالضخامة، والمتانة، والعلو، وكان له عدة أبواب، منها : باب الجمعة ، وباب الشامي ، وباب المصري ، وباب بصري ، وباب المجيدي ، وباب الحمام ، وباب القاسمية . وقد هدم هذا السور في العهد السعودي ، لانعدام فائدته الأمنية التي وجد من أجلها ، لانتشار الأمن والأمان ، وإنشاء شبكة طرق حديثة ، وتوسعة الشوارع القديمة(49).

وقد ترك السور المحيط بالمدينة أثرا كبيرا في حياة أهل المدينة ، وألقى بظلاله على الشخصيات السردية ، فعده بعضهم حاجزا يحمي المدينة من غارات اللصوص والبدو :

«تعاني المدينة كل يوم من سالب نهاب، فتنبت لها سورا يحجز النهابين خارجها . نهابون يتأخرون عن غزوها إن ربعت الأرض، وإن جاءوا هتكوا حرمتها . قوافل الحجاج لا تغادر إلا في النهار خوفا من غارات الجياع»(50).

وأحس بعض الشخصيات التي سكنت خارج هذا السور بمشاعر السخط والكآبة من وجوده ، لأنهم شعروا بأن السور يبعدهم عن حدود المدينة ، ويمنعهم من الوجود فيها حين تغلق أبواب السور ليلا ، ويعبر عن تلك المعاناة عبد العزيز الربيع في ذكرياته ، بقوله :

«هذا حديث عن المجتمع الذي قضيت فيه فترة طفولتي الأولى ، وهو مجتمع كان يعيش داخل سور عريض له أبواب ، تفتح بالنهار ، وتغلق بالليل . ومع أن منزلي كان من البيوت القليلة التي تعيش خارج السور من جهته الشمالية ، فقد كان هذا السور يلقي علينا ظلاله، فلا نكاد نشعر بأننا بعيدون عن قبضته ، بل لعلي لا أكون مبالغا إذا قلت : إن شعورا بالكآبة وعدم الرضا كان يسيطر على سكان المنازل الواقعة خارج السور، لأنهم خارج المدينة»(51).

واشتهرت المدينة المنورة بفضائها الجمالي الذي تطرزه كثرة البساتين، والحدائق، والنخيل، والمزارع التي سماها أهل المدينة (البلاد) ، في العوالي، وقباء، وقربان، وكان سكان المدينة يقصدونها للتنزه، «وقد كان يروق لبعضهم أن يقضي يومه أو بعض يومه في بستان من البساتين التي تزخر بها هاتيك الضواحي، فإذا رغب أحد في ذلك، فما عليه إلا أن يقصد البستان الذي يريد، ثم يدخل فيختار ركنا أو عريشا، فيجلس فيه مع رفاقه،فلا يمنعه من ذلك صاحب البستان، ولا أحد من العاملين فيه أو القوامين عليه ، وليس هذا فحسب ، بل إن الزائر يستطيع أن يأكل من فواكه البستان ما يشاء ، وأن يشرب من مائه إن كان عذبا ، فلا يحاسبه أحد على ذلك

، ولا يطالبه بثمن ما أكل أو ما شرب ، ولا يقابله أحد من أصحاب البستان إلا بالوجه المنبسط ، والكلمة الحلوة ، والترحيب الصادق»[52].

وأحيانا كانوا يقصدون (المصرع) ، وهو المنطقة التي بها قبر سيدنا حمزة بن عبد المطلب، ومقابر شهداء أحد ، وكان بها بساتين ومزارع لبعض كبار عائلات المدينة[53].

وكثير من عائلات المدينة كانوا يقومون برحلات دائمة للتنزه في (المهاريس)، وهي نقر كبيرة داخل الصخر في جبل أحد ، تحتفظ بماء المطر نظيفا عذبا لفترات طويلة ، ويذكرها عبد العزيز الربيع في ذكرياته قائلا: «إلى هذه المهاريس كانت أمي وصديقاتها ينظمن رحلة مرة في الشهر أو أكثر ، وكنت أنا ولداتي من الأطفال الصغار نحمل سلال الطعام ، وأدوات الشاي ، وبعض البسط الخفيفة ، وتنطلق القافلة الصغيرة إلى جبل أحد... فإذا وصلت القافلة الصغيرة إلى الجبل ، وضعت أحمالها ، واستراحت فترة قصيرة ، ثم تتحرك بعدها لتسلق الجبل ، وعندما نصل إلى بعض قممه نأخذ في الانحدار إلى داخل الجبل ، ولا نقف إلا عند مهراس من تلك المهاريس ، فيجلس الكبار إليه، ويختار الأطفال مهراسا آخر يجلسون إليه، فيشربون من مائه، ويعبثون فيه بألوان من العبث الصبياني ، ويقضي الجميع اليوم كله في أكل وشرب وحديث مرح. فإذا أوشكت الشمس على المغيب ،نهض الجميع خفافا، بعد أن أكلوا هنيئا ، وشربوا مريئا، وملأوا صدورهم بهواء صاف نقي ، ليعاودوا المسيرة في طريق العودة»[54].

وبعض بساتين المدينة كان مملوكا لبعض الأثرياء المسلمين الذين زاروها ، وأوقفوها على أبناء جلدتهم ، ويلح الراوي في رواية (ميمونة) على ذكر ذلك ، معتزا بتراث أجداده من الملوك الأفارقة المسلمين، قائلا: «في المدينة المنورة كنا على أطراف بساتين اشتراها (أسكيا محمد) أحد ملوكنا الذين ارتبطوا مع ليون الأفريقي... بقيت بساتين أسكيا تخضر لطوائف التكرور ، بعد تحرف الاسم – مع طول العهد في الحجاز – وصار التكارنة»[55].

ويشير السرد إلى تفاعل الشخصيات مع عذوبة المكان وفضائه الجمالي ، حيث أسهمت كثرة البساتين والمزارع في تلطيف جو المدينة ، وشيوع الروائح الطيبة في أنحائها ، ووسمت أهل المدينة بالرقة ، والطيبة ، وحسن العشرة ، وقد رصد السرد هذا الملمح في لغة شعرية محلقة، «يغدقون على شوارع المدينة فرحة لا شية فيها ، ثم يذهبون للانشراح في حدائق النخيل. بخور الهند في المجامر يجلو شحوب الرواشين ، تفيض المزاهر بأيدي المداحين في القرين ، يعلو الذكر والنشيد ، و(الفيروزية) تتيه بالفاغية التي تفك أسر عطرها مع الغروب ، فتضمخ مساء صغيرا ، يمتد بين عشاءين ، تشرد بعطرها من

زهر الحناء، فيتضوع النسيم، ويلقي في قلوب أهل المدينة رقة وعذوبة»(56).

وهذا الجو الروحي الجمالي هو أشد ما يفتقده الذين عاصروه ،ونعموا بروائحه الطيبة، وأصواته العذبة، بعد توحش العمران، واغتيال الضجيج لكل معنى جميل، ويسجل عزيز ضياء حزنه لضياع كل ذلك تحت وطأة المدنية العاصفة، قائلا: «وقد يذكر رصفائي من الشيوخ أريج هذه الورود والنباتات، يعبق بها الجو في تلك المنطقة تحت ظلال أشجار النبق الكبيرة، وقد لا ينسون أيضا شقشقة ألوف العصافير، وتغريد النغاري، وهديل القمري على أغصان هذه الأشجار في بكرة الصباح وعند الغروب، إذ لم يكن ما يمنع أن يتغنى بها الجو كله، في تلك الأيام التي لم تعرف بعد ضجيج السيارات، وأبواقها، و(تفحيطها)، وقد عصف اليوم بكل لمسة من لمسات ذلك الحنو الروحي الغامر في كل أرجاء البلد الحبيب وآفاقه»(57).

ولعل افتقاد كثير من الأبعاد الجمالية في فضاء المدينة، نتيجة زحف العمران، واستئصاله كثيرا من البساتين والمزارع، هو الذي جفف مشاعر الرقة والعذوبة، ونشر مخالب القسوة والعنصرية في بعض الشخصيات السردية المعاصرة، وأسهم في تحول الفضاء المحبوب الجذاب (في النصوص السردية الأربعة)، إلى فضاء مكروه طارد في رواية (جاهلية)، ولهذا نفتقد في أحداث هذه الرواية أي ذكر لتفاصيل الفضاء الجمالي في المدينة(البساتين، والحدائق، والمنتزهات، والمزارع)، ويركز السرد على ذكر تفاصيل الفضاء الجغرافي المتجهمة (الشوارع المزدحمة، والغرف المغلقة في المنازل والفنادق والمستشفيات).

3 – الأعراق، والعادات، والتقاليد:

يتسم الفضاء الديموغرافي (السكاني) في المدينة المنورة بالتعدد والتنوع والانفتاح، فقد كانت المدينة المنورة –حتى أوائل العهد السعودي – مدينة كوزموبوليتانية (مفتوحة، ومتعددة الأعراق والثقافات)، تفتح ذراعيها لمختلف الأعراق والجنسيات الإسلامية المتشوقة لزيارتها، ومجاورة نبيهم – صلى الله عليه وسلم – والإقامة في رحابه.

وقد احتفى السرد بهذا التنوع السكاني، وأشاد بالفضاء المنفتح الذي احتضن فسيفساء الأعراق والجنسيات المتعايشة في أفقه، مكونة هوية مدنية تتسم بالأريحية والتسامح.

فيحرص عزيز ضياء على ذكر الأصول العرقية لسكان الزقاق الذي ولد فيه (زقاق القفل)، فالبيت الذي ولد فيه بيت جده الشيخ أحمد صفا(التركي)، شيخ حجاج (القازاق والتركمان)، وبعد اختفاء أبيه (زاهد) في البلاد الروسية، تزوجت أمه من الضابط التركي (ضياء الدين أحمد) الذي تخلف لمرضه عن الجيش

التركي الذي رحل عن المدينة بعد تسليمها للحكم الهاشمي، وصار بعد ذلك رئيس عموم الصيادلة في العهد السعودي، وتعيش معهم الجارية منكشة (الزنجية المعتوقة)، والبيت المجاور لهم بيت الخالة خاتون (الهندية)، والبيت المقابل لهم بيت الخالة فاطمة جادة (المدنية)، وزوجها العم محمد سعيد (البخاري)، طالب العلم الذي استوطن المدينة، وقارئ القرآن الكريم في المناسبات والأمسيات الشيخ عبدالعزيز (المصري)، والمضمد الذي عالج الراوي في أثناء ختانه (مغربي)، وغير ذلك من الجنسيات والأعراق(58).

ويومئ عبدالعزيز الربيع في بعض لقطات ذكرياته إلى الأصول العرقية لبعض الأشخاص الذين مروا في طفولته، ففراش المدرسة (حجي موسى) أسود اللون، ذو لهجة مميزة تدل على أصله الأفريقي، ومعلم العلوم (الأشياء) كان يتكلم العربية بلكنة تركية، والنجار الذي تدرب عنده بعض الوقت (تونسي)، وفي المدينة شارع (الرومية) بين الحرم وشارع أبي ذر، نسبة إلى بعض الأتراك الذين كانوا يسكنون فيه(59).

ويبدو حرص الراوي في رواية (زقاق الطوال) على استعراض أعراق وجنسيات الشخصيات في زقاقه، وفي خارج الزقاق، ويطغى هذا الحرص على بقية عناصر السرد بما يهمش دورها في بنية الرواية. فتتوالى في الرواية أسماء الشخصيات الهامشية في بناء الأحداث مقرونة بأصولها العرقية أو القومية (الحاجة مريم التكرونية، وسعاد المغربية، ومحمد أبو عزة المغربي، والشيخ حامد الأفغاني، وعم أمين البخاري، وجميلة السنارية الزنجبارية، والحاج حامد التكروني، وخوجة هانم التركية، والشيخ صالح التونسي، والشيخ عبدالله بشاوري)(60).

ولا ينسى الإشارة إلى مجانين المدينة بقوله: «وكان مجانين المدينة أكثر من أن يعدوا ، فهناك عبد الرحمن الطيارة ، الذي افتتن بالطائرة التي وصلت من القاهرة تحمل أول وفد من بنك مصر، وسيدي عاكف، وكامل، والسيدة عزيزة، ومريم التكرونية التي كان يوم وفاتها من الأيام المشهورة ، فقد وجد في غرفة نومها الصغيرة في خرابة بيت المدني مجموعة من التنك (تنك القاز)، وقد امتلأت عن آخرها بالنقود ، بعد أن وزعتها بعناية ساعدت رجال بيت المال في عدها»(61).

وهو يصرح بأن جدته كانت جارية سودانية سوداء: «جدتي أمرأة سوداء ، جاءت من أقصى جنوب السودان ، قدمت مع مجموعة من أبناء قريتها الصغيرة لأداء الفريضة مشيا على الأقدام، حتى إذا ما استقر بها المقام ، باعها أحدهم لجدي ، يوم كان الإنسان يباع ويشترى. لكنها مالبثت أن تعودت على دارنا بعدما رأت

علامات التكريم لشخصها الضعيف، حتى أصبح يهابها الكبير ، ويحبها الصغير»(62).

وينكأ الراوي في (ميمونة) هذا الجرح العميق (قهر الإنسان الأسود واستعباده حتى في بلاد الحرمين)، ويلح عليه حتي يصبح هدفا رئيسا للرؤية السردية في الرواية ، ويتعمق في تاريخه وأسبابه بمهارة سردية ، ولا يعفي الإنسان الأسود من جزء من المسئولية عما تعرض له من قهر واستعباد ؛ لأنه أسلم قياده بسذاجة وطيبة مفرطة : «في هذا البستان (بستان أسكيا محمد) تروي أمي أنها عرفت الونقرة بفصائلهم وعشائرهم، والبرقو، والموشى، والزبرما، والبرانوة، والولوف، وفوتا (عشائر أفريقية). ذاب الكل في الكل، تزاوجوا وتصاهروا، تداخلت الأعراق ، وتوحدوا في هوية متناغمة. انتموا للحرم، وعززوا ألفة اغتسلت حروفها الأولى بماء النيل. اطمأنوا بصدق حينا ، وبسذاجة وتفريط حينا آخر لـ (إنما المؤمنون إخوة)..

يفسد الإيمان عندما تداخله السذاجة ، فيصير عبئا على البشر، يحقن أقدامهم بأكياس من رمل شرير»(63).

وإذا كان استعباد الإنسان الأسود واسترقاقه قد انتهى في وقتنا الحاضر–على المستوى الرسمي – فقد بقيت الممارسات العنصرية التي تقهر الإنسان ، وتضطهده بسبب لونه الأسود حتى في مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم، التي قامت في أصلها على الإخاء والمساواة بين البشر جميعا. ويعدها السرد في رواية (جاهلية) من آثار الجاهلية التي حث الإسلام على نبذها، والتخلص من آثارها، من خلال التناص مع الآثار والأخبار القديمة في مقدمة الفصول التي تنكأ جراح العنصرية. ويلح السرد على كشفها ، وفضح سلوكيات أصحابها، وسبر أغوارها الاجتماعية المتوغلة في التنشئة الأولى:

«كنت أعاني من تلك الخصلة البغيضة (العنصرية)، و لم تكن شيئا غريبا في مجتمع يرضعنا تصنيفاته منذ نولد: هندي رفيق، تكروني كور، بدوي صربي،حجازي طرش بحر، بنغالي مقطع، مصري نصاب، لبناني قواد... إلى آخر قذارات طهرني منها حبك»(64).

وتتجلى مظاهر الاضطهاد والعنصرية في المونولوج الداخلي الذي يعكس أفكار والد البطلة (لين)، ومشاعره ، ونظرته إلى مستقبل ابنته إذا تزوجت رجلا أسود :

« فزع أكثر وهو يتذكر الشابة البيضاء التي جاءت إلى المحكمة برفقة أخيها ، كي تعقد قرانها على شاب أسود لم يرض أبوها أن يزوجها به. أخذها بعض الشيوخ في المحكمة إلى غرفة جانبية ، وصلوها بالأسئلة: لم تريدين الزواج بأسود؟ هل يهددك بشيء؟ أخبرينا وسنتصرف معه؟ هل ارتكبتما الفاحشة؟

يا الله !

ما الذي سيفعله الناس بابنته إن قال لمالك: نعم ؟ ما الذي سيقوله شيوخ المحكمة ؟

(أف يا أبو هاشم ، ما لقيت إلا ها العبد تزوجه بنتك؟ ليه بارت وما عاد فيه رجال؟ كان قلت لنا وحنا تصرفنا ، الشباب مالين البلد يا بو هاشم).

هاشم ؟ ما الذي سيفعله هاشم ؟ سيرتكب حماقة. لم يرض هاشم عن كثير مما فعلته أخته، فكيف سيرضى بزواجها من مالك؟ ربما قتله أو قتلها ، لديه من التهور ما قد يدفعه لذلك»(65).

وكان الخطر الحقيقي الذي يهدد أهل المدينة يأتي من البدو المحيطين بها، فهم إذا أجدبوا شنوا غارات السلب والنهب على المدينة، دون خوف أو رادع، وأهل المدينة الذين سافروا إلى الشام (سفر برلك) يتهمون البدو بنهب بيوتهم بعد خروج القوات التركية(66)، وكان الطريق بين مكة والمدينة محفوفا بالمخاطر ، «وكانت كل أسرة من المدينة تحالف أحد مشايخ القبائل أو الشخصيات المعروفة بين القبائل، يحمونهم من الاعتداء عليهم في أثناء سفرهم من المدينة للحج، أو تجوالهم ببادية المدينة وأطرافها. وكان إذا جاء هذا الحليف للمدينة ينزل على حليفه من أهل المدينة ضيفا هو وجماعته، ويقوم الحليف المدني بواجب الضيافة مدة إقامته، كل يوم ذبائح وكساوي وهدايا. وإذا سافر أحد من أهل المدينة وحاول الاعتداء عليه بعض العربان ، ذكر حليفه أو القبيلة المتحالف معها ، فيكفون عنه ويحمونه . وقد أراحنا الله تعالى من هذه المشاكل ، بعد أن أمنت البوادي والحواضر في العهد السعودي الزاهر»(67).

ويلتمس الراوي في (ميمونة) بعض العذر لهؤلاء البدو في إغارتهم على المدينة، ويرجعها إلى شح مواردهم، واحتياجهم إلى الطعام ، فهو يرجعها لحالات الضعف الإنساني، وإذا تحضر البدوي، ووجد كفايته من الطعام ، رق طبعه، وتحسنت أخلاقه، ونجحت المدينة بفضائها المتسامح في ترويضه، وتهذيب طباعه، فيقول:

«لهؤلاء الأعراب نفوس كالينابيع، قد تتحول إلى مستنقعات يملؤها العكر عندما يجوعون. الأرواح تشابه اصفرار المروج القديمة حين تتبدل على اغتباطات الريح . الأعراب أشد تبدلا ، صارت نفوسهم عكرة ، عندما تعطل تدفق الينبوع الذي ملأ الأسلاف. الناس كلها تتوعر نفوسها وقت احتياجها الخبز.

بعض من هؤلاء الأعراب كان يتسلل إلى الجانب الشرقي للمدينة ، ينخرط في بساتينها ، يرش مضغة في جسده من خضرتها ، يتحضر ، ولا يحقد على من تحضر قبله»(68).

وتكاد تجمع النصوص التي يهتم حاضرها السردي برصد تفاصيل الفضاء الزمكاني القديم في المدينة على الإشادة بروح الألفة والمودة

التي كانت تغلف التعامل بين كافة الأعراق والأجناس الموجودة في المدينة، وبين الكبار والصغار، وبين النساء والرجال، وساعد في ذلك ما ذكرناه سابقا عن صغر مساحة المدينة، وإحكام إحاطتها بالسور، وتقارب البيوت وتجاورها في الأزقة والأحواش ، والتقاء معظم الناس في صلاة الجماعة ، وفي حلقات العلم في الحرم النبوي ، وانتظام الأطفال في الكتاتيب، «وكانت هذه العلاقات تزداد قوة ومتانة بين الجيران، وخاصة الذين يجمعهم زقاق أو حوش أو شارع مسدود ، فهؤلاء يكادون أن يكونوا أسرة واحدة. وتتجلى هذه الصلات بصورة أقوى بين النساء ربات البيوت، فهن على صلة مستمرة لا تنقطع ، يتحدثن من النوافذ ، إذا كانت المنازل متقابلة أو متلاصقة ، مرة ومرات كل يوم، ويتزاورن بشكل دوري، ويستعرن من بعضهن البعض ما قد يحتجنه من أثاث وأدوات منزلية»(69).

وتترك بيئة المدينة المنورة المنفتحة المتسامحة أثرها في أنماط التعامل الراقي والحضاري بين الشخصيات السردية المختلفة، وترسخ تلك الأنماط في نفوس الشخصيات منذ سنوات التنشئة الأولى ، فيتعلم الطفل منذ الصغر آداب الحديث والتعامل مع الكبار، فيخاطب الأم والأب بضمير الجمع، وينادي الأخ الأكبر بلقب (سيدي)، وينادي الأخت الكبرى بلقب (ستي أو ستيتة)، ويجب أن يراعي آداب المجلس بين الكبار، وأن يقبل أيديهم، ولا يتكلم إلا حين يطلب منه(70).

وكان للنساء دور كبير في إدارة الحياة الاجتماعية وتدبير شئون البيوت، «كانت المرأة في زقاق الطوال سيدة بيتها ، فهي تجيد أنواعا كثيرة من الطبخ، ولهذا كان مطبخ الأسرة في المدينة غنيا بأنواع كثيرة من المأكولات التي تجيدها، وهي دائما تجوب غرف بيتها تؤدي واجبها في حب وصمت، وهي بالإضافة إلى إتقانها للطبخ، تجيد الحياكة وأشغال الإبرة وصنع الحلويات ، وتعرف كيف تضيف إلى بيتها لمسات أنثوية ، عرف بها البيت في المدينة المنورة»(71).

وتمتعت النساء في المدينة بحرية كبيرة ، فكان يذهبن للحرم النبوي ، وينعمن بزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم في كل الأوقات (حتى بداية العهد السعودي)(72)، وكن يعقدن جلسات خاصة بهن للطرب والغناء ، ويصف عزيز ضياء إحدى هذه الجلسات قائلا : «كنت أرى الخالة (عزيزة عثمانية) تحتضن العود وتعزف عليه، وتغني بصوتها الجميل، ولأنها كانت ترى انجذابي إليها وإعجابي بها – وقد كانت رائعة الجمال – فقد كانت – رحمها الله – تصر على أن أكون إلى جانبها ، وأن أصفق مع من يصفقن من الحاضرات ، وفي الجانب الآخر من مجلسها تلك العجوز التي يسمونها (مولدة)، تضرب

على (الطار أبو شناشن)، ولا أدري إن كان ما يزال هذا هو اسمه حتى اليوم»[73].

ويذكر عزيز ضياء أن كثيرات من نساء المدينة في العهد التركي كن يدخن الشيشة ، إما سرا إذا كان الزوج يمنع (كجده الشيخ أحمد صفا)، وإما علنا إذا كان الزوج من المدخنين، أو لا يمنع تدخينها(كجارهم العم محمد سعيد البخاري الذي كان يحضر بنفسه التبغ لزوجته)، وكن يعقدن للشيشة جلسات خاصة في بيت إحداهن، وتقوم الجواري أو الخادمات أو البنات الصغيرات بخدمة الشيشة ، بل عدد من الشيش للضيفات في سهرات (ليلة الجمعة) ، أو في (قيلات) الأيام الأخرى[74].

وانعكست تلك الحرية النسبية للمرأة المدنية في تقديم السرد شخصيات نسائية رئيسية اتسمن بالجرأة ، وقوة الشخصية ، والقدرة على تحمل أعباء الحياة وقسوتها، كشخصية الأم فاطمة بنت الشيخ أحمد صفا في سيرة عزيز ضياء ، التي تحملت أعباء كبيرة ، كغياب الزوج، وموت الأب، والأخت ، والقيام بمسئولية الأسرة في أثناء التهجير في بلاد الشام، وبعد العودة إلى المدينة المنورة. وشخصيتي ميمونة وأمها في رواية (ميمونة) اللتين تحملتا متاعب الرحلة الشاقة من أفريقيا إلى بلاد الحجاز، وتمكنتا من تدبير أمور الحياة والمعاش في بلاد غريبة، وبخاصة بعد غياب رجال الأسرة (الأب والعم والزوج). وشخصية لين بطلة رواية (جاهلية)، المثقفة ، قوية الشخصية ، التي تختار من تحب، وتصر على الارتباط به رغم معارضة من حولها، ويعجب بها الأب ويحنو عليها، ويخشاها الأخ الشرير، ويجبن عن مواجهتها. ويصف عبد العزيز الربيع أمه بالقوة ، والحزم ، والجرأة ، وحسن التدبير ، ويسرد في ذكرياته المشاهد التي تؤكد تلك الصفات ، وتبرهن عليها.

وكان في المدينة أربطة خيرية موقوفة على النساء المنقطعات اللائي ليس لهن عائل، أو مصدر رزق، ويوفر الرباط لهن المأوى، والطعام طوال وجودهن فيه ، ويستقبل النساء من كافة الجنسيات والأعراق. ويرصد السرد في رواية (ميمونة) جانبا من تفاصيل الحياة في هذا الرباط:

«وتبقى أمي في رباط خيري، تعيش على ما أبقاه عمي من مال يسير ، تركه وقال بأنه سيكفي حتى يعود... وهم (رجل) بدخول الرباط ، ففزعت النساء ، ورحن يولولن بلغاتهن، فضحك وكأنه علق :

– ول عليكم يا عجم.. هنود وتكارين.

وخرج ، فعدت مذعورة لحضن خالتي في الرباط ، و لم أتابع غيابه»[75].

وحرصت نساء المدينة على إحياء العادات والتقاليد الفلكلورية المتوارثة ، وتثبيتها في نفوس أبنائهن وبناتهن ، ورصد السرد هذه

المظاهر الفلكلورية، مثل (الشعبنة) أي الاحتفال بليلة النصف من شعبان، وفق طقوس خاصة في الملبس والطعام ومكان الاحتفال، تذكرها (لين) بطلة رواية (جاهلية) قائلة :

«تذكرت كل المرات التي لبست فيها هي وأمها وهاشم ثيابا جديدة، ثم مضوا إلى الحرم كي (يشعبنوا) مع صويحبات أمها وأولادهن. تذكرت الحرارة التي يبعثها المشبك وهو يذوب في فمها، وطعم حمام البر الذي تحبه، والفشار، والمنفوش»(76).

ويسجل السرد في (ميمونة) مشهدا فلكلوريا للشعبنة، يبرز فيه فرحة الأطفال، والأناشيد التي يرددونها في ليلة النصف من شعبان، منتقلين من بيت إلى بيت :

«يهل شعبان، وفي نصفه أصخت السمع:

(سيدي شاهين، يا شربيت، خرقة مرقة، يا أهل البيت، لولا خواجة ما جينا، ولا انطاحت كوافينا، يحل الكيس ويعطينا، إما مشبك وإلا فشار، وإلا عروسة من الروشان)إلى الروشان الذي أقف فيه صعدت أصوات الصبية ريانة تتسلق قلبي، نزلت، فتحت يدي نافذة، أعطيتهم فشارا، وشيئا من تمر الحلية، مضوا يقطرون فرحة، وعيناي خلفهم. كرروا نفس العذوبة أمام الجيران، فلم يلتفت لهم أحد، فإذا هم يصيحون :

– كبريتة يا كبريتة، ست البيت عفريتة.

ولما قفلوا عائدين، أبصروني في النافذة ذاتها أتقشف، فصاحوا بشكر أبيض :

– ليمونة يا ليمونة، ست البيت مزيونة»(77).

ويتعامل السرد مع تلك العادات والتقاليد برهافة بالغة، ويعد حضورها دليلا على أنس المكان، وألفته، وغيابها عاملا من عوامل تجهم المكان ووحشته، واندثار معالمه الجمالية المتصلة بنبض الناس، وحنينهم إلى الماضي الجميل، وتفتح حواسهم على الإحساس بالجمال، والإقبال على الحياة. ومن هذا المنطلق تنظر (لين) بطلة رواية (جاهلية) إلى غياب مظاهر (الشعبنة) وطقوسها عن أفق المدينة في الوقت الحاضر، قائلة على لسان الراوي العليم :

«منذ متى كفت أمها عن الشعبنة؟ ولم؟ منذ متى كفت المدينة عن أن تكون ما عرفته وما أحبته؟ كان لديها ذكريات عن أزمنة وأمكنة لم تعد لها ؟ ذكريات لفرط انفصالها عما تراه تظن أنها اخترعتها فقط كي لا يغتالها الحنين، لكن هل يغتال الحنين أحدا ؟»(78).

وكان للأطفال في المدينة ألعاب متنوعة، مثل (الكبوش)، و(التزقير)، و(الكبت)، و(لعبة البربر)، و(القشاع أو المقاشعة) وهي معارك كانت تدور بين شباب الحارات، وكانت تدور في ساحة المناخة بين عيال (فريق) الساحة، وعيال (فريق) المناخة، «ولكل فريق من الفريقين شيخ أو أكثر من شيخ، يسمونه

(المشكل) الذي يقود المعركة بمهارته في حركة النبوت وبراعته في النزال، الذي لا بد أن يصعق الخصم بضربة النبوت في الرأس ، وكثيرا ما تسيل الدماء وتملأ الوجه ، ولكنه لا يخرج من المعركة، بل يستل من حزامه سكينا يهاجم بها الخصم، أو حتى مجموعة الخصوم من الفريق الآخر، فإذا هجم بالسكين ، تتحول المعركة من قشاع بالنبابيت إلى قشاع أو التحام بالسكاكين، فيسقط هذا وذاك على الأرض، أو يهرب من لا يجد أنه لا سبيل إلا الهرب، والخروج ووجهه مغمور بالدماء التي فجرتها الضربة بالنبوت في الرأس، أو الطعنة بالسكين في الوجه أو الكتف. وهنا يرتفع صوت الشيخ (المشكل)، وقد يكون هو أيضا جريحا بحيث يسمعه الجميع (الدم مدفون... الدم مدفون).

واصطلاح (الدم مدفون) يعني عدم إبلاغ الشرطة، أو حتى الآباء. ويكون الرد عندما يسمع الجريح صيحة (الدم مدفون) ، كلمة متفق عليها بين الجميع وهي: (على مثلها وسواها) التي تعني الثأر في المعركة القادمة»(79).

تلك صورة حية من شاهد عيان على (القشاع أو المقاشعة)، ولعل المشهد السابق الذي أورده عزيز ضياء في سيرته، هو الوثيقة الوحيدة التي تسجل تفاصيل تلك اللعبة الدموية العنيفة التي كانت تدور في ساحات المدينة المنورة. وهي تشبه معارك (الفتوات) في الحارات الشعبية المصرية ، التي سجلها (نجيب محفوظ) في ملحمة (الحرافيش).

ـ 5 ـ

من العرض السابق لتفاصيل فضاء المدينة المنورة نلاحظ أن ملامح الفضاء، والصلات التي نسجت بين مكوناته قد أدت دورا دالا ومهما في السرد ، وتحققت للفضاء السردي في علاقاته بالعناصر السردية الأخرى وظائف موضوعية ، وبنيوية ، وتشخيصية(80).

فرأينا فضاء المدينة المنورة المفتوح (الكوزموبوليتاني) قد ساعد في تحفيز السرد في النصوص المختارة لعرض موضوعات متنوعة موغلة في امتدادها الزمني بين العهود المتتابعة التي رصدها السرد (العهد التركي ، والعهد الهاشمي، والعهد السعودي)، وتأكيد سمة التنوع في الشخصيات والأعراق التي تعامل معها السرد ، وثراء إرثها الحضاري والفلكلوري ، والتقلبات الحياتية ، والاجتماعية ، والدينية ، والاقتصادية ، والسياسية التي نجحت الشخصيات السردية في التعامل معها ، والتكيف والتأقلم مع متطلباتها (الحرب العالمية الأولى ومآسيها – تهجير أهل المدينة إلى الشام – خروج القوات التركية من المدينة – تسليم المدينة للحكم الهاشمي – نهب بيوت أهل المدينة بعد خروج الجيش التركي – استقرار الحياة في المدينة تحت الحكم الهاشمي – القلاقل السياسية والاقتصادية التي عصفت

بالحكم الهاشمي في الحجاز - حصار الجيش السعودي للمدينة المنورة - تسليم المدينة لنائب للملك عبدالعزيز وخروج الهاشميين من الحجاز كله - التغيرات الاجتماعية في حياة أهل المدينة تحت الحكم السعودي).

وأدى فضاء المدينة السردي وظيفة بنيوية مؤثرة في تدعيم الرؤية السردية، وتكثيف الدلالة الكلية التي يبرزها السرد في روايتي: (ميمونة) و(جاهلية)، من خلال تناولهما للممارسات العنصرية التي تلحق جنسا من الأجناس البشرية بسبب لونه (الأسود)، سلبا لحريته في عصور الرق والعبودية، وانتقاصا لحقوقه، ووأدا لأحلامه في العصر الحاضر.

واستغل السرد تفاصيل الفضاء السردي في المدينة المنورة في تكثيف المفارقة السردية والدلالية، وتعميق أثرها في ذهن المتلقي، ما بين فضاء تأسست تفاصيله المكانية، والروحية على قيم الإخاء والمساواة، وبين حاضر سردي حافل بالممارسات العنصرية التي تبذر الوحشة في الشخصية المقهورة، وتحيل المكان المحبوب المألوف في نفسها وذاكرتها إلى مكان طارد موحش مكروه. ويلقي حاضر السرد ضوءا كاشفا على قلق الشخصية العنصرية القاهرة، ونفورها من كل مظاهر البراءة والطهر الممتزجة بتفاصيل الفضاء الجغرافية والديموجرافية والروحية، وشذوذها عن المحيط المتسامح المحيط بها، والموغل في عراقته وطهره وطيبته.

وإذا كانت مقاربة جاستون باشلار لشعرية الفضاء وجماليات المكان، تستحضر عناصر الألفة والطمأنينة والثقة التي يوفرها البيت القديم، بيت الطفولة، مركز تكييف الخيال. وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت، لأنه يجعلنا نضع أنفسنا في أصل منبع الثقة بالعالم(81)، فإن الحرم النبوي الشريف قد وفر للمدينة النبوية وأهلها الأمن والحماية والألفة، وغرس لها مكانة روحية في قلب كل مسلم في شتى بقاع الأرض، وجعلها فردوسا محبوبا يتطلع المسلمون إلى زيارته، والإقامة فيه، ومجاورة الرسول صلى الله عليه وسلم.

واستغل السرد ثراء الفضاء الجمالي في المدينة المنورة، بكثرة معالمها الدينية والروحية، وامتداد حدائقها ومزارعها في إبراز مظاهر الرقة والعذوبة في الشخصية المدنية، ورسم كثير من المشاهد السردية أنماط المعاملات الحضارية الراقية بين الشخصيات على اختلاف أعمارها، وفئاتها، وطبقاتها، وبخاصة في النصوص السردية التي يؤطر حاضرها السردي تجليات الماضي وعراقته في المدينة المنورة.

وفي رواية (جاهلية) حين غاب (أو غيب) الفضاء الجمالي الذي ميز المدينة المنورة في الماضي، وتآكلت معالمه في الوقت الحاضر، ممثلة

في القضاء على البساتين والمزارع ، وتوحش العمران، والتهام المباني المتجهمة لكل معنى جمالي، واستيلاء الطرق المسفلتة المزدحمة على معظم تفاصيل المكان، وتحول الفضاء المفتوح الرحب إلى غرف ضيقة مغلقة مقبضة، والتنكر لكل الموروثات الشعبية الفلكلورية ، أثر ذلك في بناء الشخصية المدنية ، وتحولها إلى شخصية قلقة ، نافرة ، باحثة عن اللذة ، غير منسجمة مع المحيط الروحي المحيط بها ، أو شخصية مقهورة مضطهدة ، غير منسجمة مع المحيط العدائي المتربص بها، وتتطلع إلى مفارقة المكان المحبوب الذي يحن إليه الناس جميعا. ووظف السرد بمهارة تأثير التحولات المأساوية في تفاصيل الفضاء المدني في بناء الشخصية ، و إبراز الرؤية السردية القائمة على المفارقة ، وتكثيف دلالتها في الخطاب السردي.

الهوامش

الهوامش

(1) يراجع : معجم العين للخليل ، ومعجم تهذيب اللغة للأزهري ، ومعجم الصحاح للجوهري ، ومعجم أساس البلاغة للزمخشري ، ومعجم لسان العرب لابن منظور ، مادة (فضو).

(2) حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط 3 ، 2000م ، ص 62 .

(3) منهم حسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي) ، ص 25–104 ، وخالد حسين في كتابه (شعرية المكان في الرواية الجديدة) ، ص 85 ، ومصطفى الضبع في كتابه (استراتيجية المكان) ، ص 76 ، 77 ، ووسع حسن نجمي مفهوم الفضاء ليشمل عناصر أخرى غير المكان، في كتابه (شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية) ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 2000م ، وفضل حسن حجاب الحازمي استخدام مصطلح (المكان) لعراقته واستقراره في النقد الروائي العربي ، في كتابه (البناء الفني في الرواية السعودية) ، مطابع الحميضي ، الرياض ، ط1 ، 2006م ، ص 296 .

(4) حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، ص 63 .

(5) نقلا عن المرجع السابق : ص 54 .

(6) نقلا عن : حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط1 ، 1990م، ص 30 .

(7) المرجع السابق : ص 30 .

(8) رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق ، 1972م ، ص 288 ، ويرى جاستون باشلار أن البيت ليس مجرد منظر طبيعي، بل يكشف عن حالة نفسية، في كتابه جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، ط5 ، 2000م، ص 86.

(9) خالد حسين ، شعرية المكان في الرواية الجديدة ، كتاب الرياض ، ط1 ، 2000م ، ص 109 .

(10) يراجع : حسن الحازمي ، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 301 ، وخالد حسين ، شعرية المكان في الرواية الجديدة ، 92 ، ومصطفى الضبع ، استراتيجية المكان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 1998م ، ص 121 .

(11) يراجع: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 27 ، وحميد لحمداني ، بنية النص السردي ، 62 ، ومصطفى الضبع ، استراتيجية المكان ، ص 132، وحسن الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية ، ص 300 .

(12) يراجع : خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 115، 116، وحسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، 32 ، بتلخيص وتصرف .

(13) علي بن أحمد السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الباز ، مكة المكرمة ، المقدمة ، نقلا عن محمد الدبيسي، جماليات المكان المدينة المنورة أنموذجا، علامات ، النادي الأدبي بجدة ، عدد خاص بملتقى قراءة النص 2002م ، ص 274 .

(14) ذكر الدكتور عبد الله عسيلان أن المدينة المنورة كتب عنها 551 كتابا، و246 بحثا ومقالة حتى عام 1419هـ، في كتابه المدينة المنورة في آثار المؤلفين قديما وحديثا ، نقلا عن محمد الدبيسي ، جماليات المكان ، ص 274 .

(15) عثمان حافظ، صور وذكريات عن المدينة المنورة ، نادي المدينة المنورة الأدبي ، ط1 ، 1983م، ص 5 (من مقدمة الكتاب بقلم محمد هاشم رشيد).

(16) محمد الدبيسي، جماليات المكان المدينة المنورة أنموذجا، ص 275.

(17) عبدالعزيز الربيع ، ذكريات طفل وديع ، نادي المدينة المنورة الأدبي ، ط1 ، 1397هـ ، وط2 ، 1402هـ ، وهي مرجعي في الدراسة .

(18) عزيز ضياء ، حياتي مع الجوع والحب والحرب ، دار البلاد للنشر ، جدة ، ط1 ، 1414هـ ، والطبعة الثانية ضمن أعماله الكاملة (الجزء الخامس)، كتاب إثنينية عبد المقصود خوجة ، جدة ، 1426هـ ، وهي مرجعي في الدراسة .

(19) غالب حمزة أبو الفرج ، زقاق الطوال (رواية) ، دار العلم ، جدة ، ط1 ، 1424هـ.

(20) محمود تراوري ، ميمونة (رواية) ، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ، ط1 ، 2002م ، وط2 ، الدار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2007م ، وهي مرجعي في الدراسة .

(21) ليلى الجهني ، جاهلية (رواية) ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 2007م .

(22) عزيز ضياء ، (مرجع سابق) ، ص 20،21 .

(23) المرجع السابق : ص 50،58 ، 66 ، 73 ، 87.

(24) نفسه : 161 ، 162 .

(25) محمود تراوري ، ميمونة ، ص 9 ، 10

(26) ليلى الجهني ، جاهلية ، ص 139 ، 140

(27) المرجع السابق :ص 145 ، 146 .

(28) غالب أبو الفرج ، زقاق الطوال ، ص 15.

(29) ليلى الجهني ، جاهلية ، ص 162 ، 163.

(30) عبدالعزيز الربيع ، ذكريات طفل وديع ، ص 30 .

(31) يراجع : عزيز ضياء ، ص 201 ، ومحمود تراوري ، ص 59 ، وليلى الجهني ، ص 127.

(32) عزيز ضياء ، ص 724

(33) غالب أبو الفرج ، ص 19.

(34) يراجع : عزيز ضياء ، ص 470 وما بعدها، وعبد العزيز الربيع ، 36 ، 37 ، وعثمان حافظ ، صور وذكريات عن المدينة المنورة ، ص 14 ، 15 .

(35) يراجع : عزيز ضياء ، ص 549 ، 560 ، وعبد العزيز الربيع ، ص 31 ، وعثمان حافظ ، ص 14.

(36) يراجع: عزيز ضياء ، ص 340 ، وعبدالعزيز الربيع ، ص 30 ، وغالب أبو الفرج ، ص 23 ، وعثمان حافظ، ص 13.

(37) محمود تراوري ، ص 39 .

(38) المرجع السابق: ص 37.

(39) ليلى الجهني ، ص 30 ، 31.

(40) المرجع السابق : ص 20.

(41) نفسه : ص 17 ، 19 ، 22 ، 23 ، 25 ، 26.

(42) عزيز ضياء ، ص 223 ، وغالب أبو الفرج ، ص 7.

(43) عزيز ضياء ، ص 207 ، 239.

(44) عبد العزيز الربيع ، ص 32 ، ويراجع : عزيز ضياء ، ص 196.

(45) عزيز ضياء ، ص 219 ، 220 ، ويراجع : عبدالعزيز الربيع ، ص 227.

(46) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 81.

(47) غالب أبو الفرج ، ص 5 ، 6 ، ويراجع : عزيز ضياء ، ص 249 ، 495 ، 607 ، 644.

(48) يراجع : عزيز ضياء ، ص 254 ، 437 ، 438 ، وعبد العزيز الربيع ، ص 171 ، وغالب أبو الفرج ، ص 23، 25.

(49) علي حافظ ، فصول من تاريخ المدينة المنورة، شركة المدينة للطباعة والنشر ، جدة ، ط2 ، 1405هـ ، ص 35 ، 36.

(50) محمود تراوري ، ص 36.

(51) عبدالعزيز الربيع ، ص 282.

(52) عبدالعزيز الربيع ، ص 256 ، 257 ، ويراجع : عزيز ضياء، ص 480 ، 540 ، ومحمود تراوري ، ص 100.

(53) عزيز ضياء ، ص 540.

(54) عبدالعزيز الربيع ، ص 255 ، 256.

(55) محمود تراوري ، ص 26 ، 27 ، 36.

(56) المرجع السابق : ص 37 ، 38.

(57) عزيز ضياء ، ص 441.

(58) المرجع السابق : ص 207 ، 516 ، 536 ، 717.

(59) عبدالعزيز الربيع ، ص 75 ، 104 ، 136 ، 248.

(60) غالب أبو الفرج ، ص 6 ، 7 ، 11 ، 14 ، 25.

(61) المرجع السابق : ص 19 ، 20.

(62) نفسه : ص 13.

(63) محمود تراوري ، ص 27 ، 28.

(64) ليلى الجهني ، ص 108.

(65) المرجع السابق : ص 126.

(66) عزيز ضياء ، ص 200 ، 410.

(67) عثمان حافظ (مرجع سابق) ، ص 29 . ويراجع : إبراهيم عبد القادر المازني ، رحلة إلى الحجاز ، كتاب المجلة العربية ، الرياض ، عدد 396 ، المحرم 1431 هـ، ص 61 ، 62.

(68) محمود تراوري ، ص 38.

(69) عبدالعزيز الربيع ، ص 231 ، ويراجع : غالب أبو الفرج، ص 20.

(70) عزيز ضياء ، ص 86 ، 316 ، 549 ، 443 ، وغيرها ، ويراجع : حسن حجاب الحازمي ، البناء الفني في الرواية السعودية ، ص 348.

(71) غالب أبو الفرج ، ص 25 ، 26 ، وعبد العزيز الربيع، ص 231.

(72) روى عزيز ضياء أنه ذهب مع أمه بعد عودتهم للمدينة إلى الحرم النبوي ، « وفي الحرم استسلمت أمي للبكاء ، وقراءة ما تحفظه من القرآن الكريم ، وبعد صلاة المغرب قامت بزيارة مثوى الرسول صلى الله عليه وسلم ، وأطالت الوقوف أمام شباك الحجرة » ، ص 201. ومن المعلوم في الوقت الحاضر أن زيارة النساء للروضة النبوية ممنوعة بعد المغرب. وكذلك يرصد السرد في (ميمونة) و (جاهلية) حرية النساء في زيارة الحرم ، والروضة النبوية الشريفة ، وقبر الرسول صلى الله عليه وسلم في أي وقت، ودون حواجز تفصل الرجال عن النساء ، لأن فصل النساء عن الرجال ، ووضع الحواجز بينهم في الحرم النبوي لم يوجد إلا في العهد السعودي. يراجع : ليلى الجهني (جاهلية) ، ص 89 ، ومحمود تراوري (ميمونة)، ص 59 ، 102.

(73) عزيز ضياء ، ص 521 ، ويراجع : غالب أبو الفرج ، ص 11.

(74) عزيز ضياء ، ص 747.

(75) محمود تراوري، ص 100، 102، وأشار عزيز ضياء إلى التكية المصرية في المدينة، ص 585.

(76) ليلى الجهني، ص 120.

(77) محمود تراوري، ص 151.

(78) ليلى الجهني، ص 120.

(79) عزيز ضياء، ص 394، 492، 585، 604، وأشار عبدالعزيز الربيع، ص 193، إلى أن شارع السحيمي المتصل بساحة المناخة كان يشتهر بشارع الرعب، حيث كان (الفتوات) يلتقون فيه للمضاربة والنزال واستعراض ألوان البطولة.

(80) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، دار ميريت، القاهرة، ط 1، 2003 م، ص 182.

(81) جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ص 9.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

(1) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع (سيرة ذاتية)، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط 2، 1402 هـ.

(2) عزيز ضياء، حياتي مع الجوع والحب والحرب (سيرة ذاتية)، كتاب إثنينية عبد المقصود خوجة، جدة، ط2، الجزء الخامس (ضمن الأعمال الكاملة)، 1426هـ.

(3) غالب حمزة أبو الفرج، زقاق الطوال (رواية)، دار العلم، جدة، ط 1، 1424 هـ.

(4) ليلى الجهني، جاهلية (رواية)، دار الآداب، بيروت، ط 1، 2007م.

(5) محمود تراوري، ميمونة (رواية)، الدار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 2، 2007م.

ثانياً: المراجع العربية:

(1) إبراهيم عبد القادر المازني، رحلة إلى الحجاز، كتاب المجلة العربية، الرياض، عدد 396، المحرم 1431هـ.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1 1990م.

(3) حسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، مطابع الحميضي، الرياض، ط1، 2006م.

4- حسن نجمي، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط 1، 2000م.

(5) حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط 3، 2000م.

(6) خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، كتاب الرياض، الرياض، ط1، 2000م.

(7) عثمان حافظ، صور وذكريات عن المدينة المنورة، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط 1، 1983م.

(8) على بن أحمد السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الباز، مكة المكرمة، د ت.

(9) علي حافظ، فصول من تاريخ المدينة، شركة المدينة للطباعة والنشر، جدة، ط 2، 1405 هـ.

(10) محمد إبراهيم الدبيسي، جماليات المكان (المدينة المنورة أنموذجا)، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، عدد خاص بملتقى قراءة النص، سنة 2002م.

(11) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 1، 1998 م.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

(1) جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 5، 2000 م.

(2) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، دار ميريت، القاهرة، ط 1، 2003 م.

(3) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972 م.

البحث عن حياة موازية
قراءة في مجموعة «خمارة القط الأسود» لنجيب محفوظ

محمد عطية محمود

ربما ارتبطت فكرة عودة بطل النص، أو شخصيته الرئيسة إلى الماضي، في إبداع نجيب محفوظ، بالبحث عن أشياء ورموز لها مدلولاتها التي تعالج هذه الإشكالية، كما عالج بالبحث قبل ذلك أمورا ميتافيزيقية، وفلسفية تختلط بالعبث والشعور الجمعي باللاجدوى.

فمن خلال نصوص مجموعة « خمارة القط الأسود « تمثل عودة بطل نص « الصدى « إلى منزله القديم ـ تحديدا ـ هذه القيمة المرتبطة بحنينه إلى الأم، التي قد تمثل في أحد مستويات التلقي نموذجا مصغرا للوطن أو الحياة بعنفوانها، و صخب علاقاتها و ديمومتها.

كما تمثلها العودة إلى جغرافيا المكان على مستوى حي النشأة الذي غادره بطل نص «رحلة» منذ فترة طويلة – تتردد كثيرا في عدد من النصوص – ليصير هنا العناق مع المدلول العام لمعنى الوطن/ الحياة المقترن بالذكريات الحميمة التي لن تعود. ليقترب النصان من كونهما حلقة وصل لإعادة بطل النصوص الثلاثة – التي تناولناها بالتحليل في سياق الحديث عن إبداع نجيب محفوظ من خلال مجموعة «بيت سيئ السمعة» – إلى ماضيه ليجد فيه ضالته المفقودة، أو مهربه من حياته الآتية، وكذا انتقاله من مرحلة الصراع مع الحياة إلى مرحلة المهادنة معها، ومحاوله سبر أغوارها التي أغفلها في الماضي، ومعاودة البحث عن حياة مفتقدة، ووصوله إلى نتائج مخيبة للآمال والرغبات؛ كتمهيد لمرحلة من التوهان والغيبوبة – تتواءم مع مرحلة تاريخية تلقى بظلالها بالتأكيد على الإبداع – التي تنتقل سماتها إلى نص «خمارة القط

الأسود» الذي يمثل للمجموعة عنوانها ونصها الرئيس، والذي يرصد فيه مرحلة الغيبوبة التي يقع فيها المجتمع/ الكل حين ينشدون حياة موازية (ولكن في خمارة) ؛ لتعبر هذه النصوص الثلاثة – أيضا – عن تكامل إبداع نجيب محفوظ القصصي مع إبداعه الروائي الذي تزامنت معه أعمال روائية مثل «الشحاذ» و«ثرثرة فوق النيل» لتبدو – جلية – عملية الموازاة بين الخمارة في «المجموعة»، والعوامة في «الرواية»، كما تبدو في الموازاة بين نص «الصدى»، «رحلة» مع رواية «الشحاذ»، مع اختلاف النسق الفني والقيمي لكل عمل إبداعي على حدة سواء كان قصصيا أو روائيا.

***

في نص «الصدى» يرصد الكاتب وقع السنين على شخص نصه، المقتحم لفضائه ببلاغة الاختزال اللغوي الدال، من خلال قوله الافتتاحي:

«اعتمد على عصاه وانتظر تلاشي رنين الجرس ولا صوت يجيء من وراء الباب كأن الشقة خالية»(1).

يلقى بظلال السنين، على شخصه، والمكان أيضا ؛ وليظهر هذا التأثير البالغ على الملامح – وإن كان بصورة خاطفة – والذي لا يقابله إلا شبح الخواء الذي يبتلع رنين الجرس، ويخرس كل الأصوات ؛ بما يشي بحالة من السكوت المطبق الموازية لحالة الموات، فاتحا زاوية من زوايا الذات ؛ ليلج داخل شخصه بهذا المونولوج الداخلي الدال، والذي يلعب دورا متكررا وناجحا في بنية النص:

«بعد لحظة سينفتح الباب على الوجه القديم. الوجه الذي لم تره منذ عشرين سنة. والزمن لم يطمس صورته القديمة الباكية المتصبرة المتأففة. و هي إن تكن اليوم في الثمانين فما أكثر المعمرات في أسرتنا . أما الرجال..؟! الرصاص والمآسي والأعين التي لا تذرف الدمع»(2).

بهذه الصيغة الاستباقية للتوقع، والاستنتاج كصيغة من صيغ السرد في البناء القصصي، والتي استخدمها نجيب محفوظ في نصوصه(3) يعطى النص مساحة من القلق والتوتر، تفضل بين هذه الإهلالة المباغتة، الراجية ، المتلهفة للغفران و عناق معنى الوطن في صورة الأم المعمرة ؛ كي تحتضن هنا الضال/ العائد من رحلة شقاء إلى رحلة بحث ، بعد خلو ساحة الأسرة / الوطن من الرجال الذين ضيعتهم الحروب ومآسيها – مواكبة من النص مع الشعور الجمعي العام بنزيف الدم الذي كان يئن تحت وطأته الوطن في تلك الفترة المصاحبة للإبداع، أو التي يواكبها الإبداع – وبين فتح خزانة الماضي بذكرياتها وأشواقها المحترقة ، ولكن أين ومتى ؛ فهو لم يجد أمامه إلا تلك الخادمة ، التي أذهلتها مفاجأة عودته غير المنتظرة ، وهذه المساحة من الصمت

المطبق، التي تشمل طريق هرولته الموسومة ببهاء (طلعته)، التي ما زالت تحمل زهو الذات، نحو حجرة الأم:

«دخل الحجرة متمهلا وبلا صوت وبقلب يزداد انفعاله بصلابة معهودة، ثم أغلق الباب وراءه. وقف في وسط الحجرة وهو ينظر إليها بتمعن واستطلاع. ورغم غلظته تأثر ببعض الشيء. تسربت إلى أنفه الأفطس رائحة غريبة وأليفة معا، كما تنبلج ذكرى ضائعة، فدفعته إلى أحضان الماضي. هاهو يعود إلى صميم نفسه...

وتربعت المرأة على كنبة قابضة بأصابعها على مسبحة طويلة لا مست شرَّابتها البساط، ولكنها لم ترفع رأسها إليه، وكأنما لم تشعر بوجوده»(4).

هكذا تمثلت المواجهة في جو يكتنفه عبق الماضي الذي بدأ يتسرب إلى ذاته، يتلبسه، يشيع فيه بهجة العودة إلى النفس؛ بما تمثله من أمل في العودة إلى الأمان، و اغتراف الذكريات المشعة؛ ليكشف المونولوج الداخلي التالي عن هذه العلاقة المقطوعة لبطل النص مع زمانه/ جذوره، والتي يلوح فيها الكثير من سماته وسماتها معا:

«إنها تتجاهلك بلا شك. لعلها سمعت ما دار من حديث في الصالة فتأهبت لتجاهلك. لا تعجب لبرودها فكم قاست وكم عانت. وهي على أي حال أم المآسي فكيف تخلو من روح العنف!... وماذا توقعت عندما اضطرتك الحال إلى العودة؟... إنها أشد مما أقسى من تاريخ الأسرة الدامي. لكنني عنيد أيضا. لم أقطع الوادي لأسلم بهزيمة عاجلة. توقعت سخطا ولعنا وبكاء ولكن ليس الصمت والتجاهل»(5).

يكشف المونولوج، المتداخل بصيغة ضمير المتكلم مع ضمير المخاطب، والمتمادي في جلد الذات، عن تخطي مفهوم الأم لمستواه العادي؛ لتمثل بذلك وتؤكد على وأوسع لرمز الوطن... ويسير النص على وتيرتين، وتيرة الرصد الخارجي الصادم للمشاعر، ووتيرة الرصد الداخلي الذاتي، الذي يعتمد عليه النص في بنيته، كدافع مؤثر لحركته، وكجالب لأسرار العلاقة المتأزمة – فاقدة الرباط الحي – بين بطل النص، وبين أمه/ وطنه، في صورة هذا الحوار الصامت الذي تحركه الأحاسيس أكثر مما تحركه الأشياء المادية الملموسة.

«واقترب خطوتين مادا يده. ولكنها لم تشعر له بوجود. صدمة أسر من الأولى»(6).

ليكون الرد جزءا من مونولوج داخلي يمثل رد الفعل الداخلي، النفسي، السارد لأسباب المعاناة:

«الماضي بكل مآسيه لن يخفف من قسوة اللطمة. حق أنك آخر من يعجب لقسوة ما، وعليك أن تؤدي حساب عشرين عاما من المقت، وهي كما ترى لا تبرأ من صفة الضجر»(7).

هنا يتداخل حس الانتقاد اللاذع، الرافض لممارسات الأم، مع حس جلد الذات المتأصل في شخص النص؛ لينتقل النص إلى

مرحلة الحوار الظاهر ، الذي لا يجد ردا من الأم أيضا.

« رفعت رأسها قليلا ربما لتريحه ثم عادت إلى الانطواء على المسبحة في عالم لا يشاركها فيه أحد »(8).

يعمق النص من الإحساس بانقطاع تام للتواصل ، في حدة عصبية تتصاعد ، ليأتي الحوار الفردي لا يقطعه لتجاهل.

« أعلم ما يقول صمتك ، جاء اللص ، جاء المجرم، جاء أخيرا، بالله خبريني هل تطلبت حياتك هنا مالا أكثر مما لديك ؟

وركبته رغبة في المزاح، يائسة، فتساءل :

– هل أردت مالا لتجربي حظك في الزواج من جديد ؟

وضحك عاليا . لكنه ضحك وحده . وحده »(9).

وتجسد حالة الصمت ، مرحلة من مراحل الجمود وانقطاع الصلة ، وخلق جو من اجترار الآلام ، و الذكريات المؤثرة ؛ لتشير المقاطع من حواره المنفرد بذاته، وبكيان الأم الماثل أمامه كتمثال من حجر ، إلى نواح عديدة من أسباب الشقاق والفرقة والفرار التي دفعته للغياب مدة العشرين عامًا ؛ فيبدو ما يشبه شبح الثأر، الذي كان يطارده ، وإن لم يكن ثأرا بالمعنى المصطلح عليه.

« ألم تغضبي بما فيه الكفاية ؟ لعنت الأبناء حتى جف صوتك ، هالك أن يخرج من بطنك هذا العدد العديد من الأعداء ، ولكنها بطنك على أي حال، وخبريني بالله كيف مات أبي ؟ وأعمامي ؟ وقيل لي لماذا تذهب بعد ما كان ولكن لا أحد يعلم بسري سواء، وأنا أؤمن بالغيب إيماني بالدم ، والوقت قد فات فيما بدا لهم ولكني رأيت رأيا آخر، غير أني أود أن أعلم ختام تتعلقين بالصمت ؟! »(10).

ويقول في موضع آخر:

«ومذ قدمت وأنا أتكلم وأنت تقتلين، سأذهب أقسى مما جئت، والساقية تدور ولا تحمل من باطن الأرض إلا العلقم، لم يجئ الأبناء خيرمنا، هيهات أن أعترض، اليوم يقطبون ويتبادلون نظرات ممتعضة ، وغدا ينطلق الرصاص، ها أنا أرى المستقبل بعين الماضي الدامية، واليوم تجمعهم صورة عائلية، كما جمعتنا صورة يوما ما، ولكن ماذا عن الغد ؟ »(11).

هنا امتدت الصورة القائمة؛ لتخرج من إطارها الخاص إلى إطار أشمل وأعم.. يلقي بظلاله على مستوى آخر من مستويات تأويل النص ، حيث يتسع الفضاء الدلالي ؛ كي يعطي رؤية أشمل وأوسع لما يدور خارج إطار العائلة المحدودة بأفراد و أشخاص معدودين ؛ ليشمل الواقع المحيط، والدائرة الأكثر اتساعا، بهذه النظرة التي تؤدي إلى مشاركة الجميع في إرث الشقاء الذي لا ينتهي، وربما كان البحث عنه وفي أسبابه من تناحر وفرقة دم، خلاصا من الإحساس بالضجر والسأم كما يقول النص في

مونولوج بطله الداخلي الذي تحول إلى الحوار من طرف واحد، الممتزج بالمونولوج نفسه؛ فالكاتب يعتمد في بنية نصه – بالكامل تقريبا على هذه الخلخلة التي يحدثها تداخل الحوار مع المونولوج مع الصمت المطبق للأم ؛ إبراز جوانب المأساة. ويعود البطل إلى مونولوجه الذي تماهى مع حواره الخارجي:

«آه هل تستسلم لليأس؟ ما هذا الألم الذي يدب في أعماقك أهو نذير نوبة جديدة؟ إذن ماذا تفعل العقاقير ولم هي ليست حاسمة كالرصاص والفأس؟ وأنت أيتها العجوز.. ماذا بالله يمكن أن يحركك؟! أقول إنك أقسى منا جميعا»(12).

هنا يندلع اليأس محطما أغلالا كثيرة، تختلط بأناته وأوجاعه؛ ليكشف هذا البوح عن تغلغل المرض والخور في بنيانه، لكنه يقرن بين جذور هذا المرض المتوارث، وذلك الحقد المتغلغل في النفوس يدفعها للعنف والتعطش للدماء، والذي عبر عنه بالرصاص والفأس؛ ليعاود إماطة اللثام عن أمور كثيرة، ويقفز عليها كي يعلن ثورته الداخلية على أمور يراها بدهية أن يكون الصفح و الغفران هو جزاء العائدين؛ ليتحول الشعور بالحنين إلى الأم/ الوطن إلى شعور بالامتهان، وإصرار على عقابه بعد كل تلك السنين، وشعور بالسخط وغمط الحق والظلم الذي مارسه / مورس ضده، قبل عشرين عاما وخلالها.

«وانتفض واقفا في انفعال. ذهب مرة وجاء ثم وقف قبالتها معتمدا على عصاه بيمناه متجهم الوجه: -هذه طريقتك في العقاب، لا شك أنك تخيلت هذا اللقاء وتمنيت وقوعه وانتظرته طويلا قلت سيجيء يوما، سيجيء إذا ألمت به كارثة أو صرعه مرض، سيذكر عند ذاك أمه المنسية ويهرع إليها سائلا العفو والبركة، وعند ذاك أجد فرصتي في الانتقام»(13).

يتجه النص إلى ذروة مأساته المتمثلة في اكتشاف الابن لفقد الأم لسمعها وبصرها من خلال مشهد اقتحام الخادمة - التي لعبت دورا فاعلا، وإن كان وسيطا، ولكنه دال على شهادتها على عصر زوال قدرة الأم/ الوطن على السمع والبصر، بما تحمله هذه الإشارة من مدلولات رامزة إلى حال الواقع المحيط في تلك الحقبة التاريخية.

«أرخت الخادم جنونها وهي تقول بحسرة: –يا سيدي إنها لا ترى»(14).

«قالت الخادم بصوت منكسر: –ياسيدي إنها لا تسمع»(15).

إن الخادمة في نص «الصدى» هي حلقة وصل بين النص و أمه، فقد كانت المفتاح الذي أوصلنا إلى أفكار الأم الرمز(16).

ولتكون خاتمة النص، خاتمة دالة على تجسيد الأساة كلها بالتقاء الأم/ الوطن، ككيان يلفظ أنفاسه البعيدة المشحوذة على يدي ابنها المفجوع/ المتخاذل، في مأساة أمه، التي سببتها

مأساة جحوده/ جحود تجمعه ، وربما خيانته، إشارة إلى كون العام لابد وأن ينبثق من الخاص.

فقصة «الصدى» تطرح القضايا والهموم والتجارب ويختلط فيها البعد الاجتماعي – السياسي بالبعد الميتافيزيقي الرمزي...(17) بحيث يلعب الرمز دورا فاعلا في تقديم بنية نصية متماسكة تهدف إلى انطلاق هذا الحس العام من بؤرة خاصته ، هي بؤرة الفرد الجاحد/ المظلوم، مرورا بالمجتمع، عروجا إلى واقع سياسي يلقي بظلال كآبته وإحباطاته و ينتهي النص المونولوج المنفرد – كما بدأ – إيذانا بعودة البطل المهزوم إلى بؤرة ظلامه/ داخله مرة أخرى ؛ ليبدأ رحلة جديدة تتقوقع فيها ذاته على أطلال ماضيه؛ فيقول بضمير المخاطب:

«لم يكن الموقف كما تصورت ولكنه في الحقيقة أفظع . وأنت شريك في الخيانة لا مفر . جئت تتخفف من أثقالك فضاعفتها أضعافا مضاعفة . وها هي أنفاسها تتردد على يديك ولكنها أبعد من نجم . كالموت غير أنه ينضح بالعذاب . وها هو الصمت وها هو السر»(18).

رحلة إلى الماضي :

في نص «رحلة» يعود بطل النص إلى جغرافيته الأشمل والأعم، والمعبرة بصورة أوسع عن مدلول المكان كوطن ، أو بؤرة تتجمع فيها أشلاء الماضي وأطلال؛ كمكان/ حياة بدبلة ولو لفترة زمنية ضئيلة مسروقة من الزمن الآتي الثقيل الوطء ؛ حيث يتلاقى مع ما تبقى من آثار المكان في عناق أثيري ، تدعو إليه دواعي إلحاح الذات، وهفو النفس للرجوع إلى ماض يتجسد فيه، ولو نفحة أو شعاع من أشعة الماضي التي تعيد الروح إلى قبس من ماضيها المفقود إلى الأبد، حيث يطل بطل النص على مساحة مكانية أكثر اتساعا من مساحة المكان في النص السابق، بسمات وقاره الذي طبعته عليه لآثار الزمن، من خلال مشهد جلسته في مقهى بحيه القديم محدثا هذا الجدل المقترن بالدهشة، حيث يطل النص على المكان الأكثر اتساعا/ الحي القديم من خلال المكان المحدد/ المقهى.

«أنا أعتبر القهوة معرضا، ليس عندنا صالونات أدبية بالمعنى المفهوم ، المقهى تجمع لكل أنماط البشر»(19).

والذي يفتح مصراعي الحي/ المكان الأوسع، كي تتم عملية الكشف عن علائق النص بشخوصه ودلالاته:

«لفت الأنظار . كان لابد أن يلفت الأنظار . فرجل طاعن في السن وغاية في الوقار إذا جلس في قهوة بلدية صغيرة مزدحمة بالصعاليك لابد أن يلفت الأنظار . ولما زالت الدهشة عنهم رجعوا إلى ما كانوا فيه وراح هو ينظر إلى الحارة من مجلسه ويلامس قدح الشاي بأنملته دون أن يفكر في تناول رشفة منه . لاشك أنهم يظنونه ضيفا غريبا طارئا لا تفسير له . أو عابر سبيل أقعده التعب، كلا إنهم هم الضيوف ، هم الطارئون ، أما هو . . ؟ أما هو فقد كان في ذلك الموضع مولده»(20).

هنا يبرز دور الحارة كفضاء دلالي على الحياة ذاتها ،حيث يقول نجيب محفوظ عن دور الحارة في كتاباته :

«إن ما يحركني حقيقة عالم الحارة، هناك البعض يقع اختيارهم على مكان واقعي، أو خيالي أو فترة من التاريخ ، لكن عالمي الأثير هو الحارة. . أصبحت الحارة خلفية لمعظم أعمالي حتى أعيش في المنطقة التي أحبها. . .»(21).

بهذا المشهد وهذه الرؤية ، يلقي النص ببطله على مسرح تذكره؛ لتحل أمام ناظريه مشاهد التحول – التي بدت محتشدة بصورة جلية، وإن كان تناول مثيلتها على المستوى النفسي لنص «الصدى» كان درجة أكبر – ودلالاته النفسية في داخل شخصه العائد – هنا – لا لشيء إلا لكي يرى ، وأي رؤية تلك التي تستجلب من الماضي صورها لتسبح فيها سباحةً قد تسعد وتبهج، ولكنها في الغالب تؤلب عليه الشجون، تأكيدا على الرؤية المستمدة من وعيه بمجتمعه/ بيئته التي يُسقِط عليها دلالات نصوصه، الراصدة ، المؤرخة ، المراقبة لتداعيات الزمن.

«لقد زال البيت القديم تماما. وقامت القهوة في مقدم الخرابة التي حلت محله. قامت مكان مدخل البيت القديم ودهليزه، وتحت موضع حجرة الجلوس التي كانت حجرة جلوسه منذ سبعين سنة. وقد جاء لأن شيئا ما نزع به إلى رؤية الحي القديم ، وهاهي الحارة لم تكد تتغير. كلا لقد تغيرت كثيرا. فعند مدخلها ترتفع عمارة جديدة ، و،،،،،، ، ورغم اختفاء بيته فها هي البيوت الأخرى قديمة كما كانت وازدادت قِدما ، أمام سكانها»(22).

بهذا التردد بين التصديق وعدم التصديق، يرصد النص مظاهر التغيير، ودلالاته من هذه البيوت و علاقات أهلها التي تمزقت ، وصلاتها التي فنيت ، وهذه التحولات من آثار لها عمقها الروحي و النفسي ؛ ليعود النص / البطل ليتساءل عن جدوى هذه العودة التي لا يعرف لها غير هذا السبب الظاهري.

«لماذا جاء ؟ لقد مات كل شيء أو أصبح في حكم الميت .وبعدت الذكريات لدرجة لم يعد يخفق لها القلب إلا قليلا . ومن الخير ألا يخفق فوق ما يحتمل»(23).

يخرج بطل النص إلى حيز آخر معنوي، بعدما فشلت الأطلال أو الجغرافيا المادية الأبعاد، الباقية في خلق مساحة ود واقتراب، حيث يتقرب منه طيف المرحلة السحيقة التي تجسدت فيها روح البراءة وقوة اندفاع الحلم ؛ لتتوالى حلقات سلسلة الذكريات التي ارتفعت عن مستوى المكان المادي بتذكر بطل النص، بضمير المخاطب الذي يقتحم النص، كما يقتحم شخصية بطله، ويكسر حاجز الزمن عائدا إلى الوراء عشرات السنين بمونولوج داخلي شاف يتغير به إيقاع النص:

«أما ذلك الغلام الذي مات في صباه فلأمر مالم يمحه النسيان. حتى اسمه – رفاعة – لم ينعدم.. كان يقيم في البيت الآيل للسقوط، ينتعل التراب توفير الصندله، وينظر إليك بعينين واسعتين ناعمتين لا أثر فيهما للعنف أو الشقاوة، ويلعب الحجلة في ذاك المكان تحت النافذة، نافذة زينب»(24).

هكذا ينبش طيف الصبي رفاعة، في ذاكرة الرجل الطاعن في السن، المحلّى بوقاره، ولكأنما رفاعة الذي ارتفعت روحه وفارقت الدنيا، قد أتى بملامح سيرته الصبيانية الخالدة لدى بطل النص؛ ليعبر عن تلك الفترة المنسحقة، وقد أتى أيضا بمعادل لحياة بطل النص في ذات الفترة، وكدلالة أيضا على أن حياة بطل النص في هذه الفترة قد ماتت أو طواها النسيان إلى تلك اللحظة باسترجاع الماضي.

كذلك يلعب رفاعة دورا هاما؛ ليكون مفتاحا لشخصية زينب/ الحياة المنصرمة.

يقول محفوظ «الحقيقة أن المرأة في حياتي وفي أدبي شيء واحد، لعبت المرأة في حياتي دورا كبيرا إن لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها..»(25).

يعود النص للحديث عن زينب، بضمير الغائب للراوي الخارجي.

«لا يذكر من زينب إلا اسمها، ولا يذكر من جمالها إلا سحره الباقي كعبير مستحيل الوصف، وأنها كانت (كبيرة) بالقياس إلى أعمارهم وقتذاك، وكانت تطل من فرجة في شيش الشباك وهم يلعبون تحتها. وأحيانا تناديه بنبرة دسمة مؤثرة قد تغير مع الزمن جهاز السمع الذي كان يطرب لها. عشقها في العاشرة كما يعشق ابن العاشرة»(26).

تطفو زينب على سطح النص كمعادل موضوعي لمعنى الحياة، في تلك الفترة كامرأة / فتاة مكتملة تنبض بالحياة وحرارتها ودسامتها، التي تتقابل في زمن السرد الآني مع تغيرات الزمن وآثاره على الرجل/ الشيخ، متمثلة في خلل جهاز السمع الذي ضعف.. وليحصر الكاتب/ النص، عملية الانبهار الكاملة في فترة عمرية باكرة؛ كدلالة من دلالات الشخصية وبعدها المتغير، حيث كانت الحياة بالفعل، بمعانيها وأغوارها وسحرها، كبيرة جدا على مفهومه هو ومن دونه، والتي تأتي أيضا كرؤية تقف على النقيض من المصير و المآل الذي ينتظر هذه الحياة/ المرأة، كممثلة لحقبة زمنية طويلة، بهذه النظرة العدمية/ الطبيعية لمنظور الحياة، حيث يقول النص:

ولعلها اليوم في الثمانين من العمر إن لم تكن معدودة من الأحياء، أو لعل النباتات والهواء امتصت مخلفاتها من النتروجين وثاني أكسيد الكربون والماء وبرادة الحديد والنحاس والكالسيوم. أجل لا يبعد أن يكون قد استنشق بعضها أو أكل بعضها الآخر وهو لا يدري(27).

تستجيب – رغم تلك النظرة – ذكرياته ليرصد حاله فغي هذه الفترة الحالمة التي فيها :

«كان يغسل وجهه ويمشط شعره ويتأنق في جلبابه وينتعل حذاءه المطاط ويُبدي أقصى ما عنده من مهارة في اللعب والقفز والشقلبة تحت عينها ليسرَّها ويحظى بإعجابها . . . وذات صباح فتح عينيه فرأى جدته تنظر إليه وتسأله : – من هي زينب ؟

فدعك عينيه ولم يُجب أو بالأحرى لم يفهم فقالت :

– تنادي على زينب وأنت نائم فمن هي زينب ؟

ولما لم يجبها حرَّكت يدها برثاء :

– تسقط في الحساب والديانة وتحلم بزينب . . . ياخيبتك القوية »(28).

يوغل رمز زينب في النص، ونفسية بطله، بعودة ذكراها، وبما يؤكد على معنى حب الحياة ذاتها؛ ليلج الرجل تفاصيل ومظاهر حياته الصبيانية ، التي يعود ليقفز في خضم بحرها، شخص (رفاعة) من خلال صراع الصبية؛ ليمزج النص بين تأثير كل من شخصيتي (زينب) و(رفاعة)؛ كعلامتين دالتين على تلك الفترة الزمنية، وليكون مدخلا إلى سرد عالم الطفولة المفتقد للأبد من خلال فقد عاملي الزمان والمكان، الذين لن يعودا إلى الوراء لاكتمال لذة التعايش، التي تقف عند حد التذكر، وليعمق النص، الإحساس بهذه القصة الداخلية التي تدخل في إطار القصة الرئيسية؛ لعرض نموذج من نماذج الحياة التي كانت قد بدأت من تحت نافذة زينب/ الحياة، وتحت ناظريها باسطة حنوها على مجموعة الصبيان إلى أن ينتهي الموقف/ الحكاية الفرعية، بموت (رفاعة)، وعودتهم إلى المكان الذي ترقبهم فيه عينا «زينب»؛ ليكوِّن النص أسطورة خاصة بشخصية رفاعة ، التي تمثل الوجه الآخر للحياة، وهو الموت، ولكن في إطار يدعو إلى التأمل، والانسحاب نحو النظرة الروحانية المقتربة من الصوفية إلى حد ما، باستدعاء بعض رموزها الشعبية مثل تناقل الأرواح في أجساد القطط. ليتداخل ضمير المتكلم هامّا بسرد جزء من حكاية رفاعة حيث يقول:

«ووقفنا في المكان الذي ألِف أن يلعب فيه (يقصد رفاعة) ومربعات الحجلة ماتزال مرسومة على سطح الأرض وشيء جعلني أرفع رأسي فرأيت في النافذة زينب تطل بوجه غير باسم . وتلاقت عينانا ولكنها لم تبتسم وحوَّلت عني وجهها . تمنيت أن أجري إليها لأبكي بين يديها وأقول لها أني حزين ياحبيبتي . . . ولكن الصحاب كانوا كثيرين . كانوا عصابة تملأ الحارة، لكنهم ضاعوا من الذاكرة »(29).

إلى هنا يضع النص بين يدي قارئه نهاية رحلة العودة ، بعد محاولة اجترار السنين ، وتمثُّلها حية نابضة من بين أعطاف زينب/ الحياة، التي أعادت بطل النص، ولو للحظة واحدة ممتدة إليها ، ثم ردته بقوة دفع هائلة نحو زمنه الضائق به ؛ ليفيق :

«وتثاءب . ولفت الأنظار مرة أخرى بتثاؤبه . وخلعه النظارة الذهبية فجلاّها بفرتين ثم لبسها ،

وغامت السماء فحجبت شمس الظهيرة عن أرض الحارة . وتمتم صاحب القهوة « لا إله إلا الله »، والرحلة وإن تكن عبثا إلا أنها أيقظت القلب دقائق، وقرر فيما يشبه نشوة الانتصار أن يزور الحي القديم من حين لآخر. ولكنه عندما غادر الحارة، ومضت به السيارة، استيقظ من غفوته، من سطوة الماضي، وتذكّر مواعيده، واسترد اهتماماته اليومية. تحرر تماما، وتمتم: –بعيد أن تتكرر .

وتثاءب للمرة الثانية ، ثم تمتم مرة أخرى : – النافذة لم تكد تتغير»(30) .

بما يؤكد على أن الماضي لا يعود، وإن كانت العودة إليه – نفسيا أو تخيليا – عبثا وهراء؛ فهي عودة ثقيلة على النفس التي تمضي مع الحياة بسنة وجودها وعدمها، وإن هفت النفس إلى هذه المعانقة المستحيلة، إلا أنها عودة تؤثر نهاية رحلتها عدم تكرارها ، رغم ما تشيعه في النفس من زخم وإحياء للمشاعر التي ماتت، لكنه أيضا إيثار يشوبه التعلق بالماضي كجزء من الحياة، وتأكيد على أن نافذة الحياة لا يطالها التغيير؛ فهي كما هي إطلالة دائمة على فعالياتها المثيرة، الدافعة للبحث و التنقيب الدائمين عن سر الحياة.

وربما كان متوازيا مع البحث عن حياة موازية تأتي فيها فعاليات أخرى غير محكومة بمنطق أو عقل ، تدفعها نحوها دفعا ظروف الحياة وفعالياتها المتجددة، وصروفها التي لا تنتهي. حاجة قد تدفع الكل/ المجموع إلى الدخول فيما يشبه غيبوبة البحث عن الحياة الموازية في نص العنوان «خمَّارة القط الأسود».

خمارة / سجن الحياة :

في هذا النص الفارق ، يتآلف الحس الجمعي لشخوص النص المتوحدين في ضمير المتكلم بصيغة الجمع الذي يتحرك به النص كتيمة أساسية و تقنية بناء درامي و لغوي يشمل فعالياته من أوله إلى أخره؛ فالمسرود عنه هنا هو المجموع وليس الفرد – اللهم إلا في شذرات قليلة على أساس هذه الوحدة أو محاولة التوحد الظاهري ، الذي يلتقط الهم العام ويسقطه على هذه الثلة من المساطيل في خمَّارة الحياة.

فالبداية دالة، موحية بالانسجام – وإن قلنا أنه ربما كان ظاهريا، أو إمعانا في الالتصاق بالهم بالاستغراق في الغيبوبة – بهذا المشهد الافتتاحي الذي يعبر عن اندماج المجموعة في أغنية، تحاول إقحامهم في حيز التوحد، الذي يقتحمه (رجل غريب).

« كانوا يرددون أغنية جماعية عندما ظهر في الباب رجل غريب »(31) .

هذا الاقتحام الذي يُرجى منه إحداث نوع من التغيير.. تغيير الحركة أو دفعها، وربما الاختبار. وفي حيرة القارئ/ المتلقي حتما سوف يجد متعته ، وربما تغيرت دلالات الرجل الغريب، طبقا لتغيرات مناخ التعامل أو الصراع في النص.

ويجد الوصف طريقا ممهدا لتهيئة الجو المسرحي للأحداث، الذي هو خمَّارة بما تعنيه على مستويي المكان والدلالة ؛ بما يفي بحاجة النص/ الكاتب إلى تأطير رؤية متقدمة لمعنى الحياة الموازية التي يمكن أن تكون خمَّارة، وليرسم الكاتب المكان أيضا كمكان موازٍ، تبرز الحاجة إلى إلقاء نظرة فاحصة عليه ؛ لمعايشة الأحداث/ الحوارات / الصراعات الدائرة فيه ، دونما الحاجة إلى مثل هذه التفاصيل التي تأخذ بالطبع سمة الثبات بنسبة كبيرة كمكان مغلق ، يأتي وصفه الدال كالتالي:

« وهي عبارة عن حجرة مربعة تقوم في أسفل عمارة عتيقة بالية .تُضاء نهاراوليلا لقتامة جوها المدفون . وتطل على حارة خلفية بنافذة وحيدة من خلال قضبان حديدية ، طُليت جدرانها بلون أزرق فاتح يرشح رطوبة في مواضع شتى على هيئة بقع غامقة . ويُفتح بابها على ممشى ضيق طويل يمتد حتى الشارع ، وعلى جانب منه تصطف براميل النبيذ الجهنمي »(32) .

يلقي المكان بظلاله القاتمة، ويتخذ مدلولا على ضيق الحياة واحتباسها في هذه البؤرة الوضيعة/ الخندق/ السجن، الذي يؤوي هذه الثلة من الهاربين ، أو راغبي الحياة على حد السواء.

« زبائنها أسرة واحدة تتوزع فروعها على الموائد الخشبية العارية، منهم من يرتبطون بأسباب الصداقة والزمالة ، وجميعهم يتآخون بوحدة المكان والمعاشرة الروحية ليلة بعد أخرى، ويجمعهم جامع السمر والنبيذ الجهنمي »(33) .

ويندفع النص نحو حالته القافزة إلى مستوى حياة هؤلاء الناس الموازية، وإن كانت في ظل سجنين: سجن الخمر، وسجن المكان/ الحياة التي ضاقت بهم وضاقوا بها ؛ فالتمسوه. ليتخذ الخمر هنا دلالة جديدة، وتوظيفا جديدا لمعنى من معانيه المتعددة – والتي كان لها أسس تحكم معايير التعامل بها من خلال نصوص عديدة في إبداع نجيب محفوظ القصصي – فالخمر هنا ملاذ للهروب من وطأة الحياة خارج الخمَّارة، ونسيانها إلى حين، وهي أنس كامل ناتج عن التحامها بعملية الغناء والشجن لطرح الهموم بعيدا، وكملمح من ملامح الصفاء الكاذب، وسط تنقلات القط الأسود من مائدة إلى مائدة من موائد الخمَّارة.. يبعث الحياة فيها بتلكئه عند الأقدام وتمسحه بالسيقان؛ كرمز للمكان، وكمعادل للبهجة والأنس والملاطفة التي ينشدونها معه، فضلا عن جو الخمَّارة العائلي الحميم، ورخص خمرها، ونسيانهم فيها هم العيال وقلة المال، وضجر الحياة، ونسيان العالم خارج هذه القضبان؛ بما يشي بهذا الحس المتغلغل بالظلم و الغبن تحت وطأة ما يعانون، لتأكيد كون الخمَّارة مسرحا لحياة أخرى.

«في ساعات اللقاء تصفو نفوسهم، تفيض بالحب لكل شيء، يتحررون من التعصب والخوف،

يتطهرون من أشباح المرض والكبر والموت، يتصورون في صورة منشودة، يسبقون الزمن بقرون كاملة . وكانوا يرددون أغنية جماعية عندما ظهر في الباب رجل غريب »(34) .

يتكئ النص على هذه الجملة في عدة مواضع؛ كبيان لثبوت الحال واستقراره على ما هو عليه من شعور بالتخفف من تلك الضغوط، والتي تأتي كمعادلات لما يدور في حياتهم خلف هذه القضبان التي قبعوا خلفها سواء بإرادتهم أو رغما عنهم . أيضا تهيئ هذه الاتكاءة إلى حدث ما سوف يخترق هذا الثبات، ويهزه ، باعثا في كيان الخمَّارة/ كياناتهم ذعرا ، أو قلبا للأحداث رأسا على عقب.

كما تأتي الأفعال المضارعة المتوالية بصيغة الجمع؛ لتعطي للنص وللحالة مدلول الاستمرارية والديمومة على هذه الحال النشطة في فعلها ، وكدلالة على التوحد ، وإبراز العمل الجماعي أو الشعور الجمعي من ناحية هذه الحالة الموازية التي تنشط فيها قرائح أمزجتهم وتتقارب وتنغمس في ملذات الغيبوبة و التوهان، أملا في التحرر والتطهر، ونزوعا إلى خلود ، وقفزا فوق حواجز الزمن الرديء. ثم ينتقل رصد الحالة العامة إلى رصد حركات الرجل الغريب الذي بدأ يدب بخطواته:

« نظر الرجل في أرجاء المكان فلم يجد مائدة خالية، اختفى عن الأنظار في الممشى حتى ظنوا أنه ذهب إلى الأبد ، ولكنه رجع حاملا كرسيا من القش المجدول (كرسي الخواجة الرومي نفسه) ثم وضعه لصق الباب الضيق وجلس »(35) .

يتمثل الرجل بسجَّان/ حارس للمكان، تحمل عيناه نظرة حادة صارمة ، لكنها تحمل مسحة الغياب واللواذ بعالم بعيد مجهول، ولا ترى أحدا ممن يملئون المكان الصغير (النص)، بحيث يضع النص بين أيدينا هذه العينة من البشر التي تدّعي حمل لواء القوة و السيطرة على أناس مغيبين ساقطين من حسابات مجتمعهم الخارجي، لكن قدرها (عينة الرجل الغريب) لا يعفيها من كونها مغيبة أيضا، مسيَّرة لبسط نفوذ رمز السلطة الغائبة عن الوعي أيضا؛ ليطفو أثر مجيئه وتحكمه في منفذ خروج السكارى/ المغيَّبين:

« أطلق حضوره غير المنتظر شحنة كهربائية نفذت إلى أعماق الجالسين. سكت الغناء، انقبضت الأسارير، خمد الضحك، ترددت الأبصار بين التحديق فيه وبين استراق النظر إليه، لكن ذلك لم يدم طويلا . أفاقوا من صدمة المفاجأة وهول المنظر »(36) .

بتغيير حركة الفعل إلى الزمن الماضي، دلالة على كسر الديمومة والثبات، تأتي ردة الفعل للصدمة المفاجئة ، تغير في الحال و انقلاب على ذواتهم المغيَّبة ، لكنهم في غمرة صدمتهم حوَّلوا انتباههم جميعا – بنوع من التوحد أيضا – إلى إشارات فيما بينهم لاستئناف اللهو رغما عن هذا القدوم الملجِّم لنزواتهم وشطحاتهم،

وعروجهم إلى عالمهم الموازي، من خلال عالم الخمَّارة العائلي :

«عادوا من جديد إلى الضحك والمزاح والشراب، ولكنه في الحقيقة لم يغب عن وعيهم . لم ينجحوا في تجاهله تماما، وظل يثقل على أرواحهم كالقدس الملتهب»(37) .

تبرز هنا أهمية هذا الوقع الذي تمثله السلطة المراقِبة، وإن كانت كاذبة، خامدة، مغيَّبة في نفوس المغيبين، الذين لم تفارقهم نزعتهم للخوف والرهبة والخضوع للاستبداد ، حتى في خضم توهانهم ، وحياتهم الموازية التي من الفروض أن تحررهم من كل تلك النزعات اللا إرادية التي انبثت فيهم ولا تبارحهم أبدا. وهو بلا شك نجاح للنص في تقديم رؤيته، على مستوى الدلالة، والتي تشهد على مرحلة تاريخية، تتواكب معها كتابة تلك النصوص، تأثرا بالواقع المحيط و المحبِط معا.

ينتقل النص إلى تكثيف رؤيته ودخولها في حيز الاشتباك مع الواقع، حيث يرصد ممارسات الرجل الغريب في معاقرة الخمر بطريقة عجيبة لا تفقده السيطرة على نفسه بسهولة؛ فيظل متيقظا لما يدور حوله، وإن كان مازال في مرحلة الصمت، حتى يأتي النص برمزه الرئيس (القط الأسود) ليمارس طقوسه بالتمسح بساق الرجل التماسا لمؤانسته وإطعامه ؛ فيقابله الرجل بالزجر والإبعاد؛ ليتقهقر القط في لقطة استطاع النص أن يجسد فيها حسا إنسانيا « واقترب القط الأسود مستطلعا، انتظر أن يرمي له بشيء، ولما لم يشعر له بوجود مضى يتمسح بساقه ولكنه ضرب الأرض بقدمه فتقهقر القط، متعجبا ولا شك لهذه المعاملة التي لم يعامل بها من قبل»(38) .

يدلل النص في هذه الفقرة على بداية تطور الأحداث ، بدخول الرجل الغريب في غيبوبته الخاصة التي ولجها بعد معاقرته للكمية غير المعقولة من الشراب كما يبين النص ؛ لينتقل إلى مرحلة أخرى تمهيدية لبسط نفوذه على المكان :

«وخرج الرجل عن جموده. حرَّك رأسه بعنف يمنة ويسرة . عضَّ على أسنانه . جعل يتحدث بصوت غير مسموع ، مع نفسه أو مع شخص في مخيلته . تهدد وتوعد وهو يحرك قبضته . استقرت في صفحة وجهه أقبح صورة للغضب . استفحل الصمت والخوف»(39) .

يفتح النص باب المواجهة بين الرجل الغريب، وبين السكارى/ المقيمين ؛ ليظهر أول رد فعل خارجي لهم بمحاولة مغادرة الخمَّارة، بعد تلويحه لهم بعظيم الويل، وقضائه على سهرتهم بالفشل.

«عند ذاك تنبَّه إليهم لأول مرة. خرج من غيبوبته . نقل عينيه بينهم في تساؤل . أوقفهم بإشارة وهو يسأل : – من أنتم ؟

ليجيب أحدهم متشجعا بكهولته : – نحن زبائن المحل من قديم . . .

– متى جئتم؟

– جئنا مع المساء.

– إذن كنتم هنا قبل حضوري؟

– نعم ...

أشار إليهم أن يعودوا إلى مجالسهم ثم قال بحزم صارم : – لن يغادر المكان أحد »(40).

ليتقوقعوا بحسهم – الذي تمرد بداخلهم – وليعودوا به أدراجهم الساكنة؛ ويتحولوا كلهم إلى رهائن ، في إشارة من النص إلى عدم جدوى تمردهم الذي تقمعه – قبل أن يتجلى – سطوة الرجل، الذي تحول إلى رمز للاستبداد بفعل الخمر/ معاقرة سلطة الحياة من منظور القوى الغاشمة التي لا ترى ؛ رغم محاولاتهم أن يبدوا متماسكين، ومتمسكين بجدوى الحوار في حل أزمتهم مع الرجل الذي هبط عليهم كالقضاء . وصار الحوار على وتيرة من الارتخاء والمهادنة منهم ، والشد والجذب والتعنت من جهة الرجل:

« مضى الوقت في توتر وألم . اجتاحهم الكدر والنكد فطارت الخمر من رؤوسهم، وحتى القط الأسود استشعر في الجو رائحة معادية فوثب إلي حافة النافذة الوحيدة ، ثم رقد عاقدا ذراعيه تحت رأسه، وأغمض عينيه طارحا ذيله بين القضبان . وألحت عليهم أسئلة واحدة، مَنْ الرجل؟...»(41).

ليعودوا إلى التوحد في التفكير.. يشاركهم القط اليائس من قدرته على ترويض الرجل الذي اختلف تماما في ظاهره وأفعاله، وردود أفعاله عن هؤلاء المساطيل الذين انفض عنهم (مولد) سكرهم؛ ليعيدهم إلى سابق شعورهم بطعم الحياة المرير، وليبدأ التفاوض مع الرجل من منظور جديد يغلب عليه العقل، ومحاولة الإمساك بأهداب الحياة الحقيقية الباقية بطهرها وقيمها، حين يحاول الكهل – الذي يمثل الحكمة والتروي بين شخوص النص/ المعتقلين – التفاوض؛ فيباغته الرجل الغريب بقوله المداهن، الذي ربما تلون بصوت الضمير:

«– بم تقسم إن طالبتك بقسم؟

دب ملل طفيف في النفوس و قال الكهل بحرارة:

–بما تشاء ، بأولادنا ، بالله العظيم!

– لا قيمة لشيء عند زبائن خمَّارة حقيرة كهذه الخمّارة»(42).

ويغرق الجميع في هذا الحوار / التفاوض المحكوم عليه بالفشل.

« راحوا يتبادلون النظرات بلا أمل، لما لحوا شبح ما وراء القضبان هفت أنفسهم إليه ولكن دون أن تند عنهم حركة ما، وحتى القط الأسود يبدو أنه هجرهم تماما ومضى ينعم بالسبات »(43).

لقد حيل بينهم و بين الحقيقة تماما ، حتى صاروا يشتهون طيفها المراوغ، القديم، المنقذ من براثن هذا الفحل المتحكم فيهم بفعل تنعمه هو بحياته الموازية التي لازمته في غيبوبته،

وذهبت عنهم بفعل وجوه المباغت، المجهض لمحاولاتهم الانسلاخ مما يئنون تحت وطأته؛ ليصير القط الأسود رمزا لما ينعمون به في غيبوبتهم ، وما يشقيهم بعادة في حال عودتهم إلى سابق عهدهم بالحياة الحقيقية. كما يشارك في الحدث بدلالاته المادية/ تجسده ومروره وتمسحه بسيقانهم، وربوضه مصاحبا لهم، وبدلالاته المعنوية كمؤنس ومراقب وعارف بأسرارهم وبواطنهم كامتداد روحاني يضرب في جذور موروثهم الاجتماعي الشعبي.

ينقلب النص مرة أخرى، في ظل غفلة الرجل الغريب، وانديا حه في دوامات غيبوبته التي سرقته فيها الخمر، وسلبته الكثير من قواه الظاهرية الخداعة، في حين أدخلتهم الخمر في حضرتها

«جاءت الأكواب الجهنمية، على مرأى من الرجل الغريب و لكنه لم يعبأ بهم. وأفرطوا في الشراب. دارت الرؤوس. استخفتهم النشوة. انزاحت الهموم بسحر ساحر. أخذ الضحك يتعالى. رقصوا فوق مقاعدهم . تبادلوا القانية وغنوا معا: عيد الأنس هلت بشايره»(44).

ليلتحموا مرة أخرى مع حياتهم الموازية في غيبة من الرقيب/ الرجل الغريب، واستيقظ قطهم الأسود، رمز نشوتهم وحياتهم، في هذه الحال التي تلاشت فيها الرهبة والخوف والرعب؛ ليحل محلها كل ما يبعدهم عن شبح ماضيهم، وذكرياتهم ، وتاه الكل في الكل مرة أخرى؛ ليعتصرهم الحوار المخملي المحلق في أجواء نشوتهم في اتجاه معرفة الحقيقة الغائبة التي هي هدف بحثهم وبراء علاتهم ، وانطلق الحوار طاويا كل الأسى، ومتخطيا القضبان والحواجز، والباب المغلق عليهم إلى آفاق رحبة تطل من حوارهم الدال:

«– وكان ثمة حكاية .. ترى أي حكاية؟

– وهذا القط الأسود ، هو شيء محسوس لا شك فيه .

– أجل إنه الخيط الذي سيوصلنا إلى الحقيقة .

– ها نحن نقترب من الحقيقة»(45).

بذلك تنبلج الحقيقة من غياهب محبسهم/ سكرهم/غيبوبتهم، وتبدو حكاية الرجل الغريب وهما أرشدهم بقمعه المتخيل لانطلاقاتهم ، إلى حقيقتهم التي طالما ظهرت أشعرتهم بهشاشة حقيقته.

«ها قد اكتملت الخيوط ، و تمهد الطريق لاقتناص الحقيقة .. وارتفع صوت الجرسون العجوز وهو ينهر شخصا ما مهددا ومتوعدا ويصيح به :

– اصح يا كسلان وإلا هشمت رأسك»(46).

وما هو إلا الرجل الغريب، الذي تبدلت حالته من القوة والظهور إلى الضعف والتلاشي.

«ومضى الرجل نحو الممشى بملابسه القاتمة المكونة من بلوفر أسود وبنطلون رمادي غامق وحذاء بني من المطاط ، فعاد الكهل يسأل :

– متى وأين رأيت هذا الرجل؟!» (النص).

لتغيب حقيقة تأثير الرجل/ وجوده عن عقولهم وعيونهم، كما يغيب رمزه السلطوي الغاشم، بحضور الحقيقة التي ينشدونها في حياتهم الموازية بعد رحلة بحث مضنية، وكاستخلاص لها، في رحلة أيضا مرت بها النصوص الرئيسة بالمجموعة، بدءا من نص «الصدى»، مرورا بنص «رحلة»، وصولا إلى الشعور الجمعي بالحياة الموازية كجزء من حقيقة الوجود في نص «خمَّارة القط الأسود».

الهوامش

(1، 2) قصة الصدى ص 16، مجموعة خمَّارة القط الأسود.

(2) محمد السيد محمد إبراهيم, بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ, ص 218, الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(4, 5) قصة الصدى - ص ، 18، 17.

(6) المصدر السابق - ص 18.

(7, 8, 9) ن م - ص 18.

(10) ن م - ص 20.

(11، 12، 13) ن م - ص 21.

(14) ن م - ص 23.

(15) ن م - ص 24.

(16) إيفيلين يارد - نجيب محفوظ و القصة القصيرة - ص 36 - دار الشروق - عمَّان - الأردن .

(17) المرجع السابق - ص 37.

(18) قصة الصدى - ص 25.

(19) مع مفيد فوزي - أسماء لامعة (حوارات) - ص99 - مكتبة مدبولي 1974م.

(20) قصة رحلة - ص 188.

(21) جمال الغيطاني - نجيب محفوظ يتذكر ص 21 ، 22 - بيروت - دار المسيرة.

(22، 23، 24) قصة رحلة - ص (188 ، 189 ، 190).

(25) جمال الغيطاني - نجيب محفوظ يتذكر - ص 113.

(26، 27) قصة رحلة ص 190.

(28) المصدر السابق - ص 190 ، 192 .

(29، 30) ,,,, ,,,, - ص 197 ، 198.

(31، 32، 33) قصة خمارة القط الأسود - ص 144.

(34، 35) المصدر السابق - ص 145.

(36، 37) ,,,, ,,,, - ص 146.

(38، 39، 40، 41) المصدر السابق - ص 147 ، 148 ، 149 ، 150.

(42، 43، 44) ,,,, ,,,, - ص 151 ، 152 ، 153.

(45، 46) ,,,, ,,,, - ص 154.

* * *

رواية الظاهرة الاجتماعية

شهلا العجيلي

مقدمة: حول المفهوم المقترح:

لم يكـن لم يكن ظهور مجموعة من النصوص الروائية، التي تحمل ملامح مشتركة، في مرحلة زمنية واحدة هي تسعينيات القرن العشرين من قبيل الصدفة. إن ما يلاحظ على هذه النصوص أن لها الروح ذاتها، على الرغم من اختلاف المشارب الإيديولوجية لمبدعيها.

وما كُتب من نقد عن نصوص التسعينيات هو نعوت لمفهوم نص الظاهرة الاجتماعية الذي أقترحه، فهناك من جعل بعض النصوص المدروسة تنتمي إلى تيار من تيارات الرواية السورية الحديثة، وهذا التيار يضم روايات لها طابع واقعي، أو أنها تتجه عموماً نحو القضايا الاجتماعية، والسياسية، السورية، والعربية المعاصرة[1].

وهناك من سمّى تلك النصوص بالمنعطف الروائي الجديد، ومرة أخرى سمّاها: ما بعد الحداثي الروائي العربي[2].

إن نصوصاً مثل: «الكوميديا الفلاّحية»[3]، و«الطبل»[4]، و«ملحمة القتل الصغرى»[5]، و«أرض السيّاد»[6]، و«حالة شغف»[7]، و«امرأة من طابقين»[8]، لا يمكن أن توجد بملامح مشتركة في المرحلة نفسها، بلا مسوّغ. وسأعرض الملامح المشتركة لنصوص التسعينيات، ثم سأتكلم عن مسوّغات محايثة بعضها ببعضها الآخر.

الملامح المشتركة لنصوص التسعينيات:

1 – العودة إلى الراهن:

بعد أن اطمأن الروائي على التاريخ، وطمأن المتلقي عليه عبر نص روائي تاريخي جديد، التفت إلى المجتمع الحاضر، فمنذ مطلع التسعينيات بدأت تخف حدة الرواية التاريخية وذلك بالعودة إلى المجتمع وقضاياه، وطرح المشكلات الاجتماعية الراهنة، التي تعود أصولها إلى السياسي، كما في «أرض السيّاد»، و«ملحمة القتل الصغرى»، أو الديني، كما في «امرأة من طابقين»، أو الثقافي، كما في «حالة شغف»، أو الذاتي، كما في «الطبل».

من الملاحظ على نصوص التسعينيات تلك، التي تطرح الراهن، أنها تُبئّر قضية أو موضوعاً في المجتمع، وأن أكثر من نص من نصوصها يشترك في تبئير القضية ذاتها، فـ «أرض السيّاد»، و«ملحمة القتل الصغرى»، و«الطبل»، ويمكن إشراك «الكوميديا الفلاّحية» مع تلك النصوص، تطرح ظاهرة الفساد مثلاً. إن ما سميناه بالمشكلات الاجتماعية الراهنة ليست مشكلات دائمة، أو عامة، موجودة في كل مجتمع، كالزواج، أو الفقر، أو البطالة، وإنما هي مشكلات خاصة، وراهنة. إنها ظواهر اجتماعية، لذلك سمينا تلك النصوص بنصوص الظاهرة الاجتماعية.

لقد استطاعت رؤية الروائي أن تسبق رؤية السياسي، وتتفوق عليها، ولن نقول في ملاحظة الظاهرة، وإنما في كشفها وفضحها، وربما يكون الروائي قد أحرج السياسي، واضطره إلى الاعتراف بالظاهرة علناً، إذ أحس الروائي بأنه لم يعد بوسعه أن ينأى عن مواجهة مشاكل مجتمعه فيهرب إلى التاريخ، كما لم يعد بوسعه أن يتفرج على خراب مجتمعه ويقف مكتوف اليدين، فقد طفح الكيل، لذلك قرر المواجهة، وبذلك فتح الروائي ملف الفساد في «سورية» قبل أن تفتحه الدولة في العام 2000.

إذا بحثنا في ظروف عودة الراهن خارج النص، فسنجد تراجعاً بسيطاً ملحوظاً للسلطة السياسية أمام السلطة الاجتماعية في «سورية»، إذ لطالما لم يكن للاجتماعي السوري سلطة أمام السياسي، فـ (التابو) في «سورية» سياسي بالدرجة الأولى، ويمكن استنتاج ذلك بملاحظة بسيطة للنتاج الثقافي السوري، شعرياً كان، أم روائياً، أم سينمائياً، حيث يمكن طرح أي موضوع، أو عرض أي مشهد، على ألا يمس السلطة السياسية، ورواية «حيدر حيدر»، «وليمة لأعشاب البحر» دليل على ذلك، فقد نشرت في «سورية» بهدوء تام، بل إن أحداً لم يلتفت إليها، لكنها حينما نشرت في «مصر» أقامت الدنيا وأقعدتها. لذلك لا يمكن أن نستهين بما فعله الروائي السوري، حينما فتح ملف الفساد في «سورية» الذي يعود بأصوله عموماً إلى السياسي.

لقد كانت حركة بناء الدولة الوطنية الجديدة، والالتفات إلى التطوير والتحديث سببين شجعا الروائي على طرح نص الظاهرة الاجتماعية، لكن السبب الأكثر تأثيراً هو إفلاس الإيديولوجيا، الذي بات حقيقة ماثلة أمام كل من الروائي والمتلقي، لاسيما بسقوط آخر معاقل الإيديولوجيا بانهيار الاتحاد السوفييتي، الذي ترك فراغاً في ساحة الفكر العالمي إلى حين. وقد لاحظ بعض النقاد انحسار الخطابين القومي والإيديولوجي في أدب التسعينيات منذ مطالعها، وتوقع آخرون أن الانحسار سيكون في المباشرة والسطحية التي اختفت طويلاً وراء المقاصد القومية والإيديولوجية، وأن التغيير سيكون في طرائق الطرح والمعالجة، وأن الشكل القومي في الثقافة سيبحث في البيئة المحلية، أكثر مما سيبحث في الصيغة القومية الشاملة، وأن الشكل الإيديولوجي السابق سيكون في البحث عن المستقبل والعلاقات الإنسانية واسعة الأفق(9).

وهذا ما حصل من حيث الالتفات إلى الراهن الداخلي، المحلي، بتوافر فسحة من الحرية للتنويه والتصريح، ويترافق ذلك مع موجة الإصلاح التي تنم على إدراك السلطة للخطر المتزايد باستفحال بعض الظواهر الاجتماعية، ومن أهمها ظاهرة الفساد.

لقد وجدت الرواية استراتيجية جديدة في العلاقة بين الفني وغير الفني، إذ تخلت عن الخطاب الإيديولوجي، والتاريخي، والسياسي، من غير أن تتخلى عن الإيديولوجيا، والتاريخ، والسياسة، وذلك لأنها أصبحت أكثر ذكاءً ونضجاً، وأكثر ابتعاداً عن تقليد الغرب، كما ابتعدت عن المقولة النظرية، ووقفت أمام التجربة الخاصة، وتخلصت من التنظير وفرض الحلول الإيديولوجية القطعية، وراحت تعمل على كشف الواقع فحسب، كل نص بأدواته الخاصة التي تناسب تجربته، وزاوية رؤيته. فعن طريق الراهن اتصلت بالتاريخ، وبالإيديولوجيا، من دون التصريح المباشر، أو رفع الشعار، فكانت نصوص تجربة.

وثمة أمر آخر حفّز الروائي ليعود إلى الراهن، وهو عودة الترجمة بشكل مكثف بانتشار دور النشر الخاصة، فعاد إلينا معها من جديد النتاج الثقافي العالمي بعد انقطاع، فبتنا نقرأ ما يكتب في أوروبا، وأمريكا، وأمريكا اللاتينية، وأسبانيا، والشرق الأدنى بعد وقت قصير من صدوره، لاسيما بتطور وسائل الاتصال، التي لم يعد معها الممنوع ممنوعاً، إذ تجاوزت مقص الرقيب، ولم يعد من الممكن تحديها، بل إن تحديها، وعدم مواكبتها غدوا ضرباً من التعنت. إن حركة الترجمة الجديدة أتاحت للروائي أن يطّلع على ما يجري في العالم، ويعرف ماذا يكتب الآخر، ويتأكد من أن العالم تجاوز الإيديولوجيا منذ زمن باحثاً عن سلام

داخلي، وعن ذات الإنسان وجوهره، وتبدأ رحلة البحث تلك بالثقة بالذات وبالمجتمع، فبدأ الروائي بمجتمعه ليكشف واقعاً جديداً لم يعلن على الملأ قبل نصه، أو ليقدم واقعاً قديماً برؤية جديدة. إن اطلاع الروائي على الأدب العالمي جعله أكثر ثقة بنفسه، وبقدرته الروائية وخلصه من وهم المدارس النقدية، عبر اطلاعه على النماذج العالمية التي أفادت من محليتها وواقعها.

لقد استعاد الروائي الثقة بعد أن حاول تضييعها بعض التجريبيين الذين فهموا التجريب بشكل خاطئ فعملوا على الإغراب والغموض، لاهثين وراء المدارس النقدية الأجنبية، متبعين مقولاتها النظرية، أولئك الذين لعبوا دوراً كبيراً في إبعاد جمهور المتلقين عن الرواية، وقطعوا حبل الثقة بين المبدع والمتلقي. لقد تأكد الروائي أن الأصالة تكون بالتجربة، لا باتباع المقولات النظرية، فنية كانت أم فكرية، فعاد إلى ذاته، وإلى مجتمعه المحلي، لينطلق من جديد، وليقف وجهاً لوجه أمام تجربته.

لقد كانت نصوص التسعينيات عموماً أفضل نصوص النصف الثاني من القرن العشرين، لأنها ابتعدت عن التنظير، والإيديولوجيا، والشعار. لقد كانت في معظمها – وخصوصاً ما ذكرناه منها – نصوص تجربة، لا نصوص مقولات نظرية، وبذلك كانت، مجتمعة، الأفضل.

2 – استعادة المفقودات:

تعود رواية التسعينيات بما فقدته الرواية السورية منذ مطالع الستينيات، وعودها أحمد، ذلك أنها باتت أكثر نضجاً فنياً بتعاملها مع المفقودات:

لقد استعادت المدينة حضورها أمام سطوة الريف، الذي تفوّق بوجوده، وعلاقاته، ومشكلاته، على المدينة في النص الروائي السوري طوال ثلاثين عاماً. إن نصوص التسعينيات التي ذكرناها تقدم المدينة من جديد برؤية مدينية، فتطرح الظاهرة الاجتماعية المدينية، وتناقش تفاصيل العلاقات في المدينة، بل إن نص «الكوميديا الفلاحية»، يقدم ظاهرة مدينية سلبية سببها الريف، وهي ظاهرة تزييف المدينة.

يبدو أن الروائي قد تنبه إلى خطورة تزييف الرواية، إذ لا تصنع العلاقات الريفية وحدها نصاً روائياً، فشرط نشوء الرواية هو مجتمع المدينة وعلاقاته البورجوازية، فالسمات النموذجية للرواية ظهرت فقط بعد أن أصبحت شكل تعبير المجتمع البورجوازي(10).

لقد استعادت الذات حضورها أمام سطوة الأشياء، إذ سيطر تيار التشيؤ على النص الروائي، لاسيما في الستينيات، مترافقاً مع الوجودية، والنزوع إلى التجريب، حيث فقد الفرد إيمانه بذاته، وبمجتمعه، وذلك مع

النكسات السياسية، وما خلّفته من بأس على الصعيد الفردي، وخواء داخلي وخارجي، فسيطرت العلاقات الانتهازية في المجتمع، حيث يُرفع الشعار باليمنى، ويُعمل بعكسه باليسرى، هذا فضلاً عن ما حملته الرواية في الستينيات، بشكل خاص، من التذمر المفتعل من المجتمع الرأسمالي، الذي بالكاد تحققت أدنى أشكاله(11)، وسرت هذه الموجة في الرواية تقليداً لرواية الغرب حتى صدقنا بوجودها، وشعرنا بضآلة الإنسان، وتعاظم الأشياء من حوله، ثم جاءت نصوص السبعينيات، لتحكي عظمة الإنجاز، وعظمة الإنسان الجديد الذي روّض الطبيعة، وصنع الآلة، وأنار الظلمة، وسقى العطاش، وقلة هي النصوص التي عبئت بذات الإنسان، وبصورته الطبقية، وبوضعه الواقعي، مثل «المغمورون». ثم جاءت نصوص الانتصارات في تشرين التي جعلت من الإنسان بطلاً أسطورياً.

لقد افتقدنا في النص السوري الوجه الحقيقي للذات الإنسانية، فلم نعد نريد الذات المسحوقة أمام الأشياء، أو الذات المتورّمة من البطولة، بل نريد الذات الحقيقية، وهذا ما قدمته نصوص التسعينيات، قدمت الإنسان، والمواطن السوري الواقعي، بهمومه، ومشاكله، عائدة إلى النموذج المعتدل، متخلية عن أنسنة الأشياء، وتشييء الإنسان.

لقد استعاد الراهن حضوره أمام سطوة التاريخ، إذ سيطرت الرواية التاريخية في الثمانينيات، كما رأينا، وعادت إلى الراهن في التسعينيات، وقد تكون رواية «حب في بلاد الشام»(12) لـ «ناديا خوست» التي ظهرت عام (1995م) آخر الروايات التاريخية السورية حتى اليوم.

قد تكون العودة إلى التاريخ في نص التسعينيات الذي يطرح الراهن، لاسيما في نص الظاهرة الاجتماعية، لملاحقة أصل الظاهرة، كما في «حالة شغف» التي تطرح قضية (السحاق) أو (بنات العشرة) في المجتمع الحلبي، فتعود إلى ثلاثينيات القرن، فالعودة إلى التاريخ ليست من أجل التاريخ، أو التأريخ، أو السياسة، أو الاستعمار، بل من أجل الراهن. كذلك الأمر في «الكوميديا الفلاحية»، فالنص يطرح الراهن، ويقدم الظاهرة الاجتماعية الحالية، لكنه يلاحق أصلها، فظاهرة تزييف المدينة، هي الراهن الذي يتجلى في وصول أحد المهربين إلى البرلمان، لكن أصلها يعود إلى تاريخ الأسرة التي غادرت الريف إلى أطراف المدينة، فالمدينة.

استعاد المعتدل حضوره أمام سطوة الشطح، وقد تجلى ذلك في عودة روائية الرواية، التي ظهرت من خلال ثلاثة عناصر هي:

أولاً: التخلي عن شعرية اللغة، التي تنتج عن علاقة اللغة باللغة، كما ذكرنا في موضع

سابق، والعودة إلى الرواية بوصفها فناً نثرياً يستعمل لغة التوصيل السائرة بين الناس[13]، التي إن لم تكن لغة الناس جميعاً، فلا أقل من أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم، والابتعاد عن التعويل الكامل على اللغة، واللعب بها، والتصرف في نسجها، وعن إقامة كل جمالية الكتابة على آلياتها. إن تحقيق الرواية روائيتها عبر اللغة هو كتحقيق القصة قصصيتها، والشعر شعريته، إذ لا فائدة من قصيدة لا يتحقق فيها الشعر لغة ومعنى، مهما بلغت الأناقة وحسن الاختيار في اللغة المستعملة، فجماليات النص تكمن في تحقق الجنس من نفسه، أي وصول العلاقة بين الغة والمعنى إلى أعلى درجات الانسجام[14].

إن عودة روائية النص تعني تخليص الرواية من الشعرية التي تحيل إلى الشعر[15]، والتي تسلب النص بعضاً من طبيعته الروائية، ولا تعني مطلقاً التخلي عن شعرية النثر. لقد تخلصت اللغة مع عودة روائية الرواية من الهذر، والاستفاضة على الشخصية، أو الحالة، أو الوصف، أو السرد، أو الحوار، كما تخلصت من هيمنة اللغة الواحدة، والصوت الواحد، والسارد.

ثانياً: إطلاق لسان العوام: من الملاحظ أنه لم يعد هناك حرج في إطلاق لسان العوام في نصوص التسعينيات، بل تجرأ الروائي على أن يعنون نصه مستخدماً العامية، كما فعل «عبدالسلام العجيلي» في «أرض السيّاد»، حيث يشير في مقدمة صغيرة للنص: «السيّاد بكسر السين وتشديد الياء، جمع غير فصيح لكلمة سيد، وهي في عامية وادي الفرات تعني السادة، ويسمى بها أبناء أسر تعود بنسبها إلى فاطمة الزهراء وعلي بن أبي طالب رضي الله عنهما، ويحمل الناس لها في هذا الوادي وما حوله اعتبارات تقدير بسبب هذه النسبة»[16].

إن إدخال العامية في النص الروائي أساسه الصدق في توصيل المعنى، والحالة، والجمالية، في الصوت أو الموقف، في اليومي، والتاريخي، والمعرفي، وليس القصد منه ضرب الفصيحة، ولعل هذا التعامل الديمقراطي مع اللغة هو أحد أسباب توهج نص التسعينيات.

ثالثاً: لملمة الشتات السردي الذي أدى إليه تحطيم الزمن، الذي عمد إليه التجريبيون، وأتباع الرواية الجديدة، لاسيما في الستينيات، فعاد الزمن إلى السرد، ومعه عادت الحبكة الروائية، ولكن تلك العودة، ليست عودة للقديم، أي للنموذج الواقعي الكلاسيكي للرواية، الذي يقول بالحدث، والشخصية، والزمان، والمكان، والعقدة، والحبكة، بل هناك تغيير في المعمار الروائي، وسبك جديد له، وهناك قدر واضح من التجريب المدروس الناضج، المبني على تجربة طويلة، وليس التجريب الغر الذي ينطلق من فراغ، إنه تجريب نابع من اختمار التجربة الفنية.

إن إحدى السمات الأساسية لنصوص التسعينيات هي التخلي عن النمطية في شكليها الواقعي، والحداثي، تلك النمطية التي عانت منها الرواية السورية. فلم تعد الرواية تقليدية كما كانت رواية الواقعية الاشتراكية، من حيث نموذج البطل السلبي أو الإيجابي، ونموذج الأسرة، أو الخصم، أو الحارة، أو القرية، ولم تعد الحبكة بذلك الإحكام الذي عرفته الأخيرة، وبالمقابل تخلّص النص من النمطية الحداثية(17)، التي تجلت في ورم الضمير الأول، واستهلاك طاقة التخييل، والشعرية المتطرفة في اللغة، والموقف، والرؤيا، والمغامرة الشكلية، والرمز المختزل للتاريخ والواقع والحدث، كما لم تعد الحبكة بذلك الانفلاش الذي عرفته الرواية الجديدة.

إن هذا الشكل الجديد الذي وصل إليه النص، نشأ من التزامن بين التقليدي والحداثي(18)، فأفاد التقليدي من مفردات حداثية عديدة. فإذا كانت نصوص التسعينيات واقعية في انطلاقها من الراهن، فإنها واقعية مختلفة عما قبلها، غير تقليدية، ويمكن تسميتها بالواقعية التجريبية.

إن رواية التسعينيات تجمع التقنيات الروائية الجديدة إلى الجذور الثقافية، فواقعية «أرض السيّاد» مجبولة بالغرائبي، وواقعية «ملحمة القتل الصغرى» مجبولة بالفانتازي.

يشير كل ما سبق إلى رفض التطرف، سواء أكان فنياً أم فكرياً، ويتوازى ذلك مع رفض التطرف في المجتمع سواء أكان أيديولوجياً، أم ثقافياً، أم قمعياً، أم تحررياً، وعودة الإيمان بالفرد والمجتمع، مع الإصرار على الحق بالحرية، وبالحياة الفضلى.

الرواية الاجتماعية، ورواية الظاهرة الاجتماعية:

ثمة من الباحثين(19) من صنّف الاتجاه «الاجتماعي» اتجاهاً في الرواية السورية، يؤكد مسألة السلام الاجتماعي، وبناء المجتمع المتجانس الذي تسوده الحالة، ويخلو من العيوب الاجتماعية، والقيم الفاسدة، والفقر المهين، وهو يتداخل مع الاتجاهات كلها، وفق تصنيف أولئك الباحثين، وهي: الديني التقليدي، والليبرالي، والاشتراكي، والقومي، والوطني، ولكنه لا يدعو إلى أحدها. وهم يرون الاتجاه الاجتماعي أكبر الاتجاهات في الرواية السورية(20)، ويدرجون نصوصه ضمن روايات الاتجاه الوطني، لأن الاتجاه الاجتماعي، برأيهم، ليس اتجاهاً إيديولوجياً، وإنما هو منحى ضمن الاتجاهات الإيديولوجية المختلفة، وهو الخلفية الهامة التي تقوم عليها الرواية، ولا تقوم من غيرها(21)، إذ تغطي روايات الاتجاه الوطني ذات المنحى الاجتماعي للمجتمع العام كله في بنائها الروائي، وتلتصق به، فتنقل همساته ونبضاته وآهاته، وتحاول أن تتطابق معه ما أمكن(22).

أما رواية الظاهرة الاجتماعية فهي رواية اجتماعية بالضرورة، لكن ليست كل رواية اجتماعية هي رواية ظاهرة اجتماعية. الرواية الاجتماعية ببساطة هي التي تروي الحياة اليومية للناس، بأحداثها العادية والطارئة، وهمومها، وأفراحها ومآسيها وعِبَرها، وغالباً ما يدخل في نسيجها خيط السياسة، وأحياناً الجريمة، وتعالج شريحة أو أكثر من المجتمع، وقد تطرح التناقض بين أبناء الطبقة الغنية والفقيرة، أو تطرح قضايا الطبقة الوسطى – وهذا الغالب في الرواية السورية الاجتماعية – وتتخذ الواقعية مدرسة فنية، وتحمل مضامين رومانسية، كما في نصوص «نجيب محفوظ»، و«إحسان عبدالقدوس»، و«محمد عبدالحليم عبدالله»، وكما في نصوص الخمسينيات وبعض نصوص الستينيات في سورية مثل: «باسمة بين الدموع»[23]، و«ثم أزهر الحزن»[24]، و«رياح كانون»[25].

أما رواية الظاهرة الاجتماعية، فهي لم تظهر بوصفها أحد أنواع الرواية، التي يمكن أن تصنف تحت هذا العنوان، إلا في التسعينيات.

الظاهرة الاجتماعية هي إشارة إلى حركة تغير مجتمعية طارئة، تتجلى بأشكال وسلوكيات تبدأ خفية وقليلة، ثم تتضح شيئاً فشيئاً لتصبح علنية، تغطي مساحة واسعة من المجتمع، أي تستفحل، أما جوهرها، فهو ضغط على المجتمع لتغير قيمة من قيمه المناقضة للحق، والخير، والجمال، فوراء نشوء الظاهرة خلل في المجتمع، هذا ما يحملنا على القول: إن الظاهرة التي يعالجها النص الروائي هي ظاهرة سلبية بالضرورة، مثل: ظاهرة تفشي الرشوة، أو الفساد، أو تزييف المدينة.

تنماز نصوص الظاهرة الاجتماعية بأن المجتمع فيها هو مكان الظاهرة، والراهن فيها هو الزمان، والظاهرة هي بؤرة الحدث، وبؤرة السرد، إذ تدور جميع الشخصيات في فلكها، وتعاني منها، أو تتصل بها من بعيد أو قريب. والشخصيات إما فاعلة في الظاهرة أو متلقية لها، فالظاهرة تمس كل الشخصيات الموجودة، فبالنسبة لظاهرة الفساد، هناك من يفتعلها وهناك من يتلقاها ويعاني منها. وبالنسبة للسحاق، هناك من يقترفه، وهناك من يُجبر على اقترافه، ويتأذى، وهناك من يتأذى لأن من يحبه مضطر لاقترافه، وبالنسبة لظاهرة تزييف المدينة، هناك من يسبب تلك الظاهرة لمصلحة، مقابل ذلك يتأذى الآخرون بالمنافسة في الرزق والعمل، وبالمجيء بتقاليد تصلح للريف ولا تصلح للمدينة.

وإذ تقوم قيمة النص الأدبي في علاقة هذا النص بمراجعه التي يحيل إليها[26]، فإن العلاقة بين المجتمع العام والمجتمع الروائي في نص الظاهرة الاجتماعية تتجلى بالمقولة التالية:

إن حضور ظاهرة في النص يشير إلى

فقدان قيمة في المرجع الذي هو المجتمع. فتناول مجموعة من النصوص لظاهرة الفساد يعني غياب مجموعة من القيم الأخلاقية في المجتمع، كالعدل والشرف. وتناول نص ظاهرة فشل زواج الفتاة برجل في المغترب، نتيجة الغش، وغياب الثقة، والطمع، يشير إلى غياب القيم التي تمنع تلك الخصال. وتتجلى عموماً بالحق، والخير، والجمال.

قد تكون رواية الظاهرة هي الشكل الأكثر تعبيراً عن المجتمع الرأسمالي وعلاقاته، وعن المدينة والعلاقات المتشيئة فيها، فإذا كان الشكل الروائي يستدعي الفرد الإشكالي (27) فإن رواية الظاهرة تستدعي الفرد الإشكالي بشدة، وبتجلياته كلها سواء أكان روائياً، أم بطلاً، أم مجموعة أبطال، أم راوياً. فالفرد الإشكالي هو الذي يعيش التناقضات الاجتماعية التي تصنع الظاهرة، ويشعر بإرهاصاتها، ويكشفها، وإذ تنتج البنية الروائية عن علاقات التصادم بين الفرد الإشكالي والعلاقات المتشيئة في الحياة اليومية للنظام الرأسمالي (28)، فإنها تكون بأعظم تجلياتها في رواية الظاهرة الاجتماعية، لأن ذلك التصادم الذي أنتج البنية الروائية للنص هو ذاته الذي صنع الظاهرة في المرجع الذي هو المجتمع.

نص الظاهرة الاجتماعية ومفهوما الراهن، والقيمة:

تضمن نصوص الظاهرة الاجتماعية ديمومة الراهن. فالمعادلة التي اقترحناها، وهي أن حضور الظاهرة في النص يشير إلى غياب قيمة في المرجع، تشكل علاقة أحد طرفيها متغير وهو المرجع، والطرف الآخر ثابت وهو العمل الأدبي، لكن مهما تغير المرجع الذي هو المجتمع، أي مهما تغيرت مفاهيم الثقافة الاجتماعية فهي لن تعارض الحق، والخير، والجمال، حتى اليوم على الأقل، فالرشوة لم ولن تصبح يوماً مقبولة في أي مجتمع. وبذلك يبقى الغرض ذا أهمية باقية (29)، ويتم ضمان حيوية النص من حيث الغرض، فما هو من أجل الحق، والخير، والجمال، لا يتبدل على امتداد التاريخ البشري، ويبقى أن تُثرى هذه الأغراض بمادة ملموسة متصلة بالراهن.

إن نص الظاهرة الاجتماعية هو الشكل الأكثر اقتراباً من الرواية التي اقترحها كل من «جورج لوكاتش»، و«رينيه جيرار» (30)، التي تعبر عن بحث عن قيم لا تدافع عنها أي جماعة اجتماعية فعلياً، وتميل الحياة الاقتصادية لجعلها مضمرة لدى كافة أعضاء المجتمع. إن الجدوى من الفن عموماً هي الحفاظ على تلك القيم، فـ «في هذا الزمان كان عمل نبيل ليس له جدوى. خاصة عندما يتقدم الإنسان في عمره، ويُجري عملية قياس على «الواقعية» فيرى مثلاً أن مجاهدي الثورة السورية ماتوا فقراء، وكثيراً من الذين ناضلوا من أجل فلسطين ضاعوا في زحام الشعارات والمراهنات والبيع والشراء. ومع ذلك فهناك مرض يصيب أصحاب النبالة ولا يتخلون

عنه، وأعتقد أن شرط تحقق جدوى الكتابة هو إنتاج النبل لا أكثر»[31].

لا يُصرّح بالقيمة في نص التجربة وإلا تحولت إلى عنصر غير متجانس في النص الذي سيتحول إلى نص مقولات نظرية، فلا يمكن للقيم الأصيلة في الرواية – وهي موضوع البحث دوماً – أن تكون حاضرة في المبدع من خلال شخصيات واعية، أو وقائع عينية[32]. فهذه القيم لا توجد إلا بشكل تجريدي وتصوري في وعي الروائي حيث تكتسب طابعاً أخلاقياً. ومشكلة الرواية هي أن تجعل مما هو في وعي الروائي، من تجريدي وأخلاقي العنصر الجوهري للمبدع[33]. لقد استطاع النص الروائي السوري في التسعينيات حل مشكلة الرواية تلك بتقديمه رواية الظاهرة الاجتماعية التي تشكل بحثاً فنياً عن القيم الضائعة، أي عما هو تجريدي وأخلاقي، ولكن من دون تجريد أو تصريح، ويبدو من خلال تلك النصوص تقارب المآرب التي تُرجى من وراء الكتابة، مع تشابه الظروف العامة للكتابة، إذ يمارس المبدع في نص الظاهرة الاجتماعية الحداثة في ظرف لم تتوافر فيه الحداثة السياسية والاقتصادية، وينطبق هذا عموماً على الرواية العربية في مجتمعات الرأسمالية الطرفية، والمجتمع العربي أحدها[34]، وشرط ممارسة الحداثة أياً كانت هو الحرية.

لقد حقق الروائي قدراً كبيراً من الحرية بتجنبه الخطاب الإيديولوجي، وبالتفاته إلى البحث في الظاهرة من دون اقتراح الحلول أو فرضها، أي إلى الكشف فقط. فصارت «الرواية في هذه الحدود، وفي علاقتها بالوعي الممكن، تعبيراً عن فئة معينة من المثقفين، دون أن تكون بالضرورة، تعبيراً عن طبقة اجتماعية بصورة المفرد أو بصيغة الجمع»[35].

تتحرك الحداثة الروائية في تلك المساحة من الحرية بخطى حثيثة نحو الحداثة الاجتماعية. إن شرط ظهور نص الظاهرة الاجتماعية الذي فعّل الحداثة الروائية هو اتخاذ مجموعة المبدعين خطوة عملية باتجاه الحرية، فكل تخلقات الظواهر الاجتماعية السلبية واستفحالها ينتج عن فقدان الحرية، وذلك ما يمنع تحقق الحداثة الاجتماعية، وإذ قام المبدع بخطوته تلك باتجاه الحرية، بتقديمه نص الظاهرة فإنه كشف الغطاء عن تاريخ طويل من غياب الحرية وتجلياته، سواء في الفساد، أم التخلف، أم الفقر، أم التدجين، أم غيرها من الظواهر الاجتماعية.

رصد الظاهرة الاجتماعية في النص الروائي السوري: «ملحمة القتل الصغرى – نموذجاً»

إن محاولة التقليدي – التجريبي في ملحمة القتل الصغرى، هي تحويل قراءة الرواية إلى علاقة مجتمعية، والتقرب من المتلقي بكل مستوياته، واستثارة كمونه وصمته، للوصول إلى حداثة مجتمعية، تبتعد الرواية معها عن بقائها نزوعاً ثقافياً معلقاً في الفراغ[36].

بذلك تكون القراءة فاعلة وناقدة، تحول المتلقي إلى مثقف، بأن يعيش الحدث والفكرة، ويشارك في الكشف، ويقف وجهاً لوجه أمام التجربة، من دون أن يكون مجرد متلق، يلقن المقولات النظرية التي لا يعيشها.

يمكن أن نعد هذا النص نص التسعينيات بامتياز، إذ تتجلى فيه ملامح المرحلة التي حددناها سابقاً بوضوح، فهو نص الظاهرة الاجتماعية من جهة، وهو نص تقليدي – تجريبي من جهة أخرى، تتفوق فيه النزعة التجريبية على التقليدية، لكنها تبقى تجريبية منضبطة بالحدود البعيدة للتقليد. بعكس نصوص أخرى تقليدية – تجريبية، تنتمي إلى المرحلة ذاتها، يتفوق فيها التقليد على التجريب، مثل «الكوميديا الفلاحية». هذا يعني، حسب ما سبق أنه نص تجربة، ويمكن استنتاج هذا الحكم بالبحث في العناصر الآتية: اللغة، والقصة، والسرد.

1 – اللغة:

التقليدية – التجريبية:

نجد في النص التقليد إلى جانب التجريب على صعيد اللغة، وذلك بمحايثة لغة السرد للغة الخبر، ولغة التقرير الصحفي، ولغة الحكاية، ولغة الوثيقة، إن كل لغة منها على حدة هي لغة تقليدية، بعضها يصدر عن الموروث، مثل لغة الخبر، ولغة الحكاية، وبعها حديث، مثل لغة التقرير الصحفي، لكن ائتلاف هذه اللغات في وحدة النص هو عملية تجريبية غير تقليدية.

ينأى ذلك الائتلاف اللغوي بالنص عن الشعرية اللغوية، وذلك بتنوع اللغات الأدبية وتحت الأدبية، وهذا التنوع الكلامي(37) خضع لمعالجة فنية غير محكومة بفكرة اللغة الواحدة، فكان ائتلافاً، وليس ذوباناً في لغة ذاتية مغرقة، وهو ائتلاف يحدده نظام أسلوبي يعبر عن موقع الروائي في خريطة التنوع الكلامي للعصر.

يطل علينا النص بمقطعين يمثلان فرشين تاريخيين، تختلف لغتاهما عن لغة الوحدات السردية التالية، يختلف المقطع الأول عن الثاني، كما تختلف لغة المقطع الأول عن لغة الثاني.

فالمقطع الأول مؤلف من صفحتين ونصف، وهو بعنوان: (شهادات عبر الزمان في أخلاق هذا المكان)، تشبه لغة العنوان اللغة القديمة في عناوين الرسائل والتصانيف، ولاستخدام مفردة الأخلاق للمكان إيحاء باستخدام تاريخي للغة، فمفردة الأخلاق لم تعد تستخدم إلا لأخلاق الإنسان، من باب الحديث عن القيم وليس بمعنى الحالات. وتصنع ثنائية (الزمان – المكان) الطباق، مما يحمل لغة العنوان بلاغية موروثة على غرار العناوين القديمة التي تستفيد من البلاغة التقليدية. نجد تنوع للغات عبر الزمان – كما يشير العنوان – في المتن المؤلف من صفحتين ونصف، فتأتي لغة كل شهادة بحسب زمن الشاهد، فضلاً عن لغة السارد، التي على الرغم من عدم تجاوزها عدداً

قليلاً من المفردات لكل شهادة، توحي بحداثة زمنها وذلك عبر لغة التقرير، مثل:

«من أقوال سعاد تلّو (ش.ف. باشا)، وهو من عتاة الولاة الذين تعاقبوا على ولاية حلب». «من مقال لم يظهر، كتبه الأستاذ (ع.أ) رئيس تحرير مجلة الاستقامة التي أوقفتها سلطات الانتداب الفرنسي لأسباب أمنية»(38).

«وقد جاء في مذكرات الكولونيل (إدجار. إس) الذي شغل منصب المسؤول عن الإنتلجانس سيرفيس في المدينة»(39).

«حدّثني الدكتور (ك.س) وهو صاحب خبرة طويلة في الطب النفسي»(40).

«وجاء في حديث المقدم (ح.ح) مدير السجن المركزي، إلى طلاب السنة النهائية لكلية الحقوق الذين زاروه بعد جولة في أرجاء السجن»(41).

تبدو لغة السارد هنا شبيهة بلغة الصحفي الذي يكتب تقريراً (ريبورتاج)، يذكر فيه الأسماء بحروفها الأولى للحفاظ على سرية أصحابها، ولإعطاء انطباع لدى المتلقي بخطورة الشهادة وموضوعها الذي يستدعي السرية.

ثمّة اهتمام بتاريخية اللغة، فلغة كل شهادة هي لغة عصرها، فالشهادة الأولى هي للوالي «سعاد»، ولها لغة العصر العثماني، وذلك حتى في اختيار اسم الوالي. كما أنها لغة ممتلئة إيديولوجياً بروح العصر ومعتقداته، ومسبوكة بأسلوبه فهي لغة كتب تاريخ البلدان، أو الموسوعات، التي صنفت في العصرين المملوكي والعثماني:

«وإن أهل المدينة إذا اجتمع نفر منهم تحت سقف دار أو قبة معبد، وجعل يربربالدعاء على من يكره، فإن مصيبة ستحل به دون ريب. ولقد عانيت مرتين من هؤلاء الدعائين الملاعين. الأولى عندما دوا عليّ بالحزن ففقدت بسيمة خانم، وهي زوجتي الثالثة وأجمل من عرفت من الحريم. كانت نائمة فلم تستيقظ. وقد ظل قلبي مجروحاً إلى أن عانيت من هؤلاء الدعائين للمرة الثانية، فنقلت من الولاية ظلماً، لأجلس كالدرويش في هذه الدار المتواضعة في (قونية) أقيم الصلاة وأدعو الله أن ينتقم لي من أهل حلب الذين يضمون السوء في قلوبهم وألسنتهم»(42).

وثمّة لغة مختلفة في زمن الاستعمار الفرنسي، إنها لغة المقالة، وليست لغة الموسوعة، أو كتب الأخبار، هي أكثر تطوراً، وهي ممتلئة إيديولوجياً بروح عصرها أيضاً، فلها خطابية الثورة ضد الاستعمار الفرنسي في اتجاهها الديني:

«إن شعبنا قادر على الفعل حتى في صمته. ولو فتشت في قلوب الناس وجدتها

تعج بالنقمة على ما آلت إليه الأحوال وساءت فيه الأفعال... اللهم زدنا قوة. آمين»(43).

أما لغة الطبيب النفسي فهي لغة تحليلية موضوعية علمية حديثة تستخدم الإحصاء الرياضي: «هل يمكن أن تصدّق أنه بين كل عشرة مرضى أشرف عليهم، هناك ستة فكروا في القتل وإن كانوا لم يقوموا به فعلاً. وقد حاولت أن أتبين سبب تلك الأفكار، فرأيت أن في القتل خلاصاً من مأزق أو ضيق أو عجز عن بلوغ حلم، ولم تمر بي حالة واحدة فيها رغبة القتل للقتل»(44).

يتألف الفرش التاريخي التالي من صفحات خمس، وهو بعنوان: (مدخل جغرافي – تاريخي لحكايات لها صلة بالقتل). ويُخيل للمتلقي من العنوان أنه أمام كتاب أو بحث وليس نصاً روائياً، لاسيما مع تلك المعترضة بين جغرافي وتاريخي(45)، ليدخل في نطاق لغة السرد التاريخي الموضوعي ظاهرياً، المحملة بميلودرامية الروائي جوهرياً، إذ تبدو تلك اللغة كلغة كتب التاريخ المدرسية، إلا أنها محملة بتهكمية مرة ناقدة، نابعة من التناقضات الاجتماعية التي سببت الظاهرة أو شكلت أحد أجزائها أو نتائجها:

«كان الحثيون قد وضعوا حجر الأساس لبعض التلال، ومنها جبل العظام الذي دشن في البداية بألف رأس مقطوعة من أجساد ألف من أهل المدينة المستسلمة... ثم بات الموت عادة مألوفة أيام الحرب وأيام الهدوء، فأكسبت تلك العادة جبل العظام جمالاً، فبدا وكأنه حديقة حجرية تعاقب عليها فنانون فطريون أو مدربون، وضعوا لمسات من الإبداع، اجتذبت إليها الوحشة وقطعان الماعز التي يستهويها التسلق، وكذلك اللصوص ولاعبو القمار وأصحاب الشذوذ... وشهدت المقبرة صراعاً خفياً. فقد ادّعت مديرية الأوقاف أن ميزانيتها، المخصصة أصلاً لأعمال البر والإحسان، لا تسمح ببناء سور يضع حداً فاصلاً بين القبور وزحمة المباني، وحمّلت البلدية مسؤولية عزل الموت عن الحياة، كذلك مهمة تنظيم العلاقة بين الأحياء من البشر وأسلافهم من الراحلين»(46).

تنضوي تلك التنويعات اللغوية كلها السابقة تحت لواء التجريب، والبعد عن التقليدية، حتى مع ظهور الراوي التقليدي، الذي يفارق راوي التاريخ، وهذا الأخير يفارق مقدم الشهادات. ويطلع علينا الراوي التقليدي في بداية الوحدة السردية الأولى بلغة روائية معاصرة بمفرداتها وأعلامها وصياغتها ليستمر السرد بسيطرة ذلك الراوي:

«كانت معجزة أن يحصل أحمد عبدالسلام النيربي على سكن لعائلته التي تأسست حديثاً»(47). يُشعر هذا التنوع في اللغات في صفحات قليلة المتلقي بحيوية النص،

إذ يسافر به سفراً خاطفاً في التاريخ متخذاً اللغة وسيلة نقل. بذلك تكون اللغة تقنية تجريبية قوامها تجاور اللغات أو محايثتها في لحظات سردية متقاربة جداً، على الرغم من الفرق الزمني الحقيقي بينها. أما التقليد فهو في سيطرة الراوي على المروي.

لسان العوام:

يعمد النص إلى استعمال بعض الكلمات بألفاظها المحلية العامية، التي لها مدلولات خاصة بالبيئة المكانية للظاهرة الاجتماعية، هذا مع ملاحظة عودة الاعتبار للعامي في الرواية مع رواية التسعينيات عموماً(48)، لاسيما في رواية الظاهرة الاجتماعية التي يعمل النص فيها على تحديد المكان والزمان، لتحديد الظاهرة، وتسليط الضوء عليها، وربما عوّض استخدام بعض المفردات المحلية عن التصريح بمكان الظاهرة، إذ يُستدل عليه باستخدامات أهله اللغوية. وتمنح تلك المفردات العامية النص حميمية وواقعية لما للعامية من دلالة على حيوية الشارع، والتصاقها بحياة الناس اليومية. ويمتلك العامي جزءاً من الوظيفة الجمالية للغة، لاسيما حينما يُدرج مع الفصيح، ولطالما كانت مفردة عامية في مكانها أكثر إيصالاً للفكرة وأكثر بلاغة، ذلك أنها وليدة الحاجة التعبيرية، فتسمية الأشياء بأسمائها العامية وإدراجها في النص، يجعلها قريبة من المتلقي الذي يعرف الاسم الذي يحمله المسمى، والذي قد يكون محلياً جداً، وبذلك يحتاج إلى توضيح بحاشية صغيرة للذي لا يعرف، وهذا ما تحتاجه بعض مفردات النص مثل: (الجقملبن)(49)، و(المبرومة)، و(البللورية)، و(الكرابيج). ومن المفردات العامية الأخرى (ألفية العرق)(50)، والبعبع(51). إن استخدام المفردات العامية هي نوع من البلاغة التي هي الإيجاز، لأنه يستهدف حدية اللغة، أي الوصول إلى المعنى المطلوب، من دون إضافة، أو حذف، أو لف، أو دوران، فبدلاً من أن نقول: الحلوى المصنوعة من عصير العنب، المحشوة بالجوز نقول: الجقملبن.

تخون اللغة الراوي أحياناً في اختيار التشبيهات، مما يؤدي إلى ما يمكن تسميته بالشرح الاجتماعي – اللغوي بين لغة الراوي ولغة الشخصية، تباين فيه لغة الراوي لغة الشخصية في نقل إحساسها، كما في المثال التالي:

«سنتان مرّتا على لقائهما الأول. وكانت عذوبة ذلك اللقاء مازالت كالشوكولاه بطيئة الذوبان في الفم، تتلمظ كلما تذكرتها»(52).

إن شخصية مثل شخصية الزوجة الصغيرة، التي تنتمي إلى وسط يكاد يكون فقيراً، إذ يغرق زوجها الشاب بهموم الوظيفة اليومية بوصفه مراقباً تموينياً في سوق الهال، لا يمكن أن تمتلك أرستقراطية إحساس الراوي، الذي كشفت عنه لغته في مقابلة عذوبة اللقاء الأول بين الحبيبين بذوبان (الشوكولاه) بالفم،

فلن يخطر في بال تلك الشخصية (الشوكولاه)، وهي تنتشي بذكريات اللقاء الأول.

2 – القصة:

يمكن في القصة البحث في عناصر ثلاثة تمتلك قدرة فائقة على حمل الظاهرة الاجتماعية، وهي: الواقعية، والوعي، والرؤيا، التي سندرسها فيما يأتي:

أ – الواقعية:

أعتقد أن سبب تألق نصوص التسعينيات هو علاقتها الوثيقة بالمتلقي، وذلك بجمعها بين التجريب والتقليد، فالتجريب فيها ليس ضرباً من الترف الفكري الذي يبعد النص عن جمهور المتلقين، وينحصر بالنخبة منهم، كما في نصوص الستينيات[53]، والتقليد فيها ليس ضرباً من الواقعية المسفّة التي تقدم ما يريد المتلقي الخامل، حاملة شعار (الجمهور عايز كده)، وهي نصوص لا تعدمها أية مرحلة من مراحل الرواية السورية. كما أنها ليست نصوصاً منحازة إيديولوجياً، أو نصوصاً تاريخية إيديولوجية، بل إنها نسيج منسجم مع كل ذلك، في سبيل كشف جديد عن الواقع، وتقديمه بطرق فنية قد تتبع الواقعية بوصفها مدرسة فنية، وقد تكون تجريبية كما في هذا النص، ولكن الطريقة الفنية فيها رمادية دائماً، فالواقعية مشوبة بخيط التجريب، والتجريب مشوب بخيط الواقعية، مما يساعد المتلقي التقليدي على الاقتراب من مفهوم التجريب والتمكن من استقباله، فيتذوق الفن وينمي حاسته الجمالية تجاه الفن الحديث، وينزل بالنخبة من برجها العاجي، مذكراً إياها بجماليات البساطة في تقديم تفاصيل الحياة، كل ذلك يردم الفجوة بين الرواية والمتلقي التي أهملها منذ أن تطرّفت فنياً، وفكرياً، في أي اتجاه كان فيه تطرفها.

تختلط الواقعية بوصفها طريقة فنية في التصوير مع التجريب، لكن علاقة النص بالواقع هي في أصل الظاهرة، وفي متابعة نشوئها، وفي تجلياتها، إذ تتعلق الواقعية في القصة بالظاهرة الاجتماعية، في حين يتعلق التجريب بطريقة الكشف عن الظاهرة. فالقصة في تفصيلاتها واقعية، يومية، تحكي هموم الناس ومعاناتهم، وتبحث بشكل متسلسل عن سبب هذه المعاناة، وتعرض حياة الشخصيات كلها التي هي نماذج من الحياة، حتى في أكثرها عادية، بل تكاد تكون واقعية تصويرية. فسبب معاناة «النيرباني» يحملنا إلى الذي أوقع الظلم عليه، وسبب معاناته، وهذا الأخير يقودنا إلى الذي سبّب معاناته، وهكذا تكر سلسلة الظلم كاشفة عن ظاهرة اجتماعية هي الفساد، الذي شمل المجتمع بكل شرائحه، والتي تضم نوعين من الناس: مسبب للفساد ومتضرر منه، لكن النص يتقصى الأسباب التي دعت المسببين لارتكاب أحد عوامل الفساد، فكان يجد أن ثمة فساداً أكبر دعاهم إلى الفساد الأصغر، فكل قوي، هناك من هو أقوى منه.

لكن الذي يكسر حدة الواقعية هو طريقة كشف الواقع، أي تقديم الظاهرة دون التصريح بوجودها أو دون كلام عليها، وذلك باستخدام طريقة فنية هي (الفانتازيا).

تتجلى (الفانتازيا) في النص بفكرة القتل التي تظهر منذ الحكاية الأولى، والتي لم تتحقق، إذ بقيت فكرة ذهنية مجردة، أو رغبة معطلة، «إن الواقع الروائي هو عامة رفض للواقع السائد مهما اختلفت دلالة ومستوى هذا الرفض باختلاف الوقائع الروائية، وهو رفض يتحقق بإبداع عوالم متخيلة بديلة، وبإعادة تشكيل معطيات العالم الخارجي تشكيلاً قد يكشف جوهر نواقصه، أو جوهر صراعاته، أو جوهر حركة قواه الاجتماعية... وهو يعيد تشكيل هذه المعطيات بمنطق الخطاب الخارجي»(54).

لقد تحقق رفض الواقع في النص بإبداع عالم متخيل بديل لكنه ليس أفضل من العالم الخارجي هو يشبهه كثيراً لكنه مخيف أكثر منه، لأن هذا العالم الروائي يكشف عن فكرة القتل التي قد تدور في ذهن الناس في الواقع، لكنه يركز عليها اهتمامه في الواقع الروائي بحيث يصير التفكير بالقتل سنّة لدى الناس كلهم، وعقاباً لكل من ساهم بجزء من الفساد حتى لو كانت مساهمته بسيطة، هذا ما يجعل الحياة مخيفة، إذ يفكر كل من يُعتدى على مصلحته بالقتل، الذي يكون عقاباً لكل من يضع حجر عثرة في سبيل طموح الآخر أو سعادته، حتى لو لم يكن الطموح مشروعاً، أو لم يكن السبب يستوجب القتل. إننا نتعاطف مع القاتل في النص حينما نكتشف دوافع القتل لديه، كتعاطفنا مع امرأة تعمل في البغاء لتعيل أسرتها الفقيرة أو يتاماها، إلا أن الغاية لا تبرر الوسيلة حينما يتعلق الأمر بالقيم، لذلك يبقى تعاطفنا داخلنا لا نجرؤ على التصريح به، لأننا نقف في مواجهة قيمة يحافظ بها المجتمع على وجوده.

إن الخوف الذي تثيره فكرة القتل هو الذي يجعلها فانتازية(55)، ويجعل معها الواقع الروائي غير مألوف، إذ لا يمكن أن نفكر جميعاً بقتل الآخر كلما اصطدمنا به، بل إنها فكرة مرعبة أن يستخدم المجتمع القتل، أو أمنية القتل عقاباً لكل صغيرة وكبيرة. لكن الفانتازيا وسيلة فنية تكشف فداحة ما يحصل في الواقع وما يستشري من فساد، لدرجة أن الناس تفكر في قتل بعضها بعضاً للتخلص من سبب تعاستها، والفكرة في أنه لو اطّلعت على دخيلة كل منهم لملئت رعباً من تفكيره بالقتل ولتراجعت عن أن تتسبب في أي ضرر صغيراً كان أم كبيراً.

تقدم الفانتازيا، بوصفها طريقة فنية لكشف الواقع، مساحة أوسع من الحرية للواقعية، إذ تبقى الواقعية معها في صف الفنية العالية، حيث يمكن طرح الأخطاء والأحداث

الواقعية كلها، بعيداً عن فجاجة الواقع، بتقديم عالم آخر بديل يسوده الخوف بسبب تفعيل النزعات الشريرة لدى أفراده جميعاً، بحيث يبقى مفارقاً للواقع الذي تتساوى فيه نزعتا الخير والشر، أو تتفوق فيه النزعات الخيّرة. يمكن تسمية هذه الفانتازيا بالفانتازيا الذهنية، التي تستخدم الفكرة المثيرة للخوف، وهي استثارة النزعات الشريرة لدى الإنسان، التي لا مفر منها دون الأداة (الإكسسوار) من إضاءة، أو صوت، أو صورة. بتلك الفانتازيا يكشف النص الواقع بطريقة جديدة مشاركاً المتلقي بـ«نعمة الكشف، ولو كانت قاتلة»(56)، طارحاً الظاهرة الاجتماعية بلبوس فانتازي عبر سلسلة الحكايات من دون التصريح بالظاهرة أو بالقيمة، وإنما بتصوير مسببات فكرة القتل الفانتازية، وبذلك يكشف النص عن الظاهرة الحارة، والقيمة المفقودة معاً، فتصوير الشر هو محاولة للقضاء عليه(57)، وتصوير القتل هو دفاع عن الحياة، واكتشاف بشاعة القتل هو اكتشاف لجمال الحياة، فالضد يظهره الضد.

تتجلى الواقعية أيضاً في عودة الإنسان الواقعي اليومي، والتركيز على العلاقات الإنسانية الاجتماعية، والبعد عن أنسنة الأشياء أو تشييء الإنسان، وطرح الذات الإنسانية بالتركيز على أقصى نزعاتها الشريرة، دفاعاً عن حياة أفضل، وأكثر أماناً وكرامة.

ب – الوعي:

إن أحد أسباب حيوية النص، وتصنيفه نص تجربة هو أنه يعيش الأسئلة الخاصة للراهن. وقد طرحت نصوص التسعينيات الأسئلة الخاصة بالراهن، مشكلة مشروعاً ثقافياً متكاملاً من السياق الاجتماعي – الثقافي – السوري.

أعتقد أن الوعي بالراهن، والعمل على تحليله، وكشف تجلياته في الواقع، هو ما يقترحه نص التجربة إ «ليس من المفروض أن نجد أجوبة الواقع في النص، بل المفروض أن نقرأ النصوص لنجد أجوبة في الواقع»(58)، فنص التجربة يثير الأسئلة، ويحول المتلقي إلى باحث، يبحث عن الأجوبة في الواقع، فيقبل النص أو يرفضه في ضوئها، فيمارس الفعل النقدي في النتاج الثقافي من جهة، وفي المجتمع من جهة أخرى، وبذلك «يكون معنياً بالحياة التي تنمو وتتغير من حوله، فيساهم هو، ومن موقعه في المجتمع، في تطويرها»(59).

إن الوعي الذي كوّن النص يؤمن بعدم وجود نظرية للإبداع في ضوء مفهوم الولاء، لأن الحياة تفرض ولاءاتها التي تضمن استمرارها بأفضل شكل، والرواية عمل فني، والمبرر الوحيد لوجودها هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة»(60). واستقصاء الظاهرة الاجتماعية هو تصوير للحياة في أدق خطواتها المجتمعية، من أجل كشف ما يسبب تعاسة الحياة وقبحها

ومعالجتها، من دون فرض طريقة العلاج، سواء أكانت إصلاحية، أم ثورية، كيلا يسقط النص في التنظير. إن الوعي بتلك الرؤية أبعد النص عن التنظير، وصوّر الحياة مستقصياً الظاهرة الاجتماعية.

كما أن الوعي الفني الذي شكّل النص أدرك سبب القطيعة بين المتلقي والنص، فابتعد به عن التجريب الحاد البحت، مثلما ابتعد به عن المباشرة في طرح الفكرة.

ج – الرؤيا:

الرؤيا هي المعادل الموضوعي لمواجهة حالة التفكير المزمن، وتتجلى إما بالحلم، وإما بصناعة تخييلية للمستقبل(61). وقد تجلت في النص بشكليها، ولكن بطريقة غير مباشرة، فالرؤيا لم تُفرض في النص، وهذه إحدى سمات نص التجربة، وإنما تُقرأ في وحدة العمل الفني، فتنبثّ في اللغة، والقصة، والسرد، مجتمعة.

تُقرأ الرؤيا في النص في ضوء نظرية الرواية، ففكرة القتل التي هي رغبة بحياة أفضل تنشأ عن واقع متدهور، وتُحقق بوسيلة ضدية لسمو الرغبة متبعة مبدأ (الغاية تبرر الوسيلة)، فأفراد المجتمع الروائي كلهم إشكاليون، منع عنهم عالمهم طمأنينة الروح فانفصلوا عنه(62)، وتجلى هذا الانفصال بالتفكير المستمر بالقتل، وعالمهم عالم إشكالي في الوقت نفسه، لأنه انفصل عن المعنى بضياع القيم، إذاً يحمل النص «معنى تدهور البطل والعالم، حيث الأول متدهور لأنه يبحث عن قيم بوسائل تنقضها، وإذ الثاني نظير له لأنه حوّل القيم إلى ذكرى متوارية»(63)، كما نجد في «ملحمة القتل الصغرى» إذ يبحث الناس عن قيمة العدالة بوسيلة تنقضها وهي الاعتداء على الحياة، أي القتل.

تقترح الرؤيا في النص التحرر بالفن، ويشكل الحلم فيها كابوساً، يتجلى بفكرة القتل التي ترى أن كل ما يعطل سيرورة الحياة الجميلة يستحق القتل، هذا يعني تنظيف الحياة من الشر على الرغم من استخدام أسوأ الوسائل وهي الجريمة التي يفكر أفراد المجتمع كلهم بارتكابها ليحافظ الأخير على قيمه، بوصفها طريقة من طرق الدفاع عن وجوده، وتنظيف الحياة من الشر حلم بحياة أفضل من جهة، وصناعة تخييلية لمستقبل، من حق كل إنسان فيه، أن يعيش بكرامة.

3 – السرد:

يقدم النموذج السردي لـ «ملحمة القتل الصغرى» مثاقفة فنية حضارية بين الشكل الفطري للحكاية العربية القديمة، والشكل التقليدي للرواية الغربية الحديثة، فيأخذ من الحكاية العربية عملية القص أساساً داخلياً، ويستعير من الرواية الغربية البناء الخارجي. إن الجمع بين شكلين سرديين تقليديين، وهما عملية القص، والبناء الروائي هو الذي قدم السرد بتقنية جديدة ومنحه تجريبيته.

يقوم النص على سلسلة من الحكايات المتوالية، التي تشكل الشخصية مفاصل بنائها، فالشخصية التي تنتهي بها الحكاية الأولى تبدأ بها الحكاية التالية، وهكذا كما في «ألف ليلة وليلة»، نخلص من حكاية إلى حكاية، ومع كل حكاية ثمّة عبرة تتعلق بما يخلق الظاهرة الاجتماعية، أي ما يسبب فقدان القيمة، ويرتبط ذلك كله، بشكل وثيق، بالحدث الذهني الذي هو فكرة القتل.

يتجلى في النص المفهوم المجرد للسرد، الذي يمكن تمثيله بسلسلة مكونة من حلقات، كل حلقة تجر الأخرى، هذا الشكل المجرد للسرد يتخلّق في النص بشكل سلسلة من الحكايات.

تعيد الرواية السورية علاقتها بالمتلقي في مثل هذا البناء السردي الذي يمتلك سحر عملية القص التي تأسر الإنسان منذ طفولته، وترافق توقه إلى المعرفة، وفضوله لمتابعة أصل الظاهرة، الذي تدل عليه متابعة عمليات القص، أي متابعة السرد، فإن قطع المتلقي سلسلة القص سيفقد إحدى حلقات الحكاية، وبالتالي أحد مسببات الظاهرة، أي أحد أسباب الفساد التي يتوق لمعرفتها.

يعمل السرد في خدمة القصة، وهذا يصل بالنص إلى ذروة تفعيل العلاقة بين الشكل والمضمون، وذلك بعملية (الإبدال)(64) التي تقوم على الاستفادة من الموروث في عملية القص، مع القدرة على التخييل بتبديل الحكايات الموروثة بأخرى متخيلة. قد لا تكون عملية الإبدال متعمدة، لكنها كامنة في اللاوعي الجمعي لكل من المبدع والمتلقي: «نحن أبناء شرعيون للحكاية الشرقية، هذه الحكاية التي غسلت دماغنا وليس ذلك قط بل كوّنتنا... ألف ليلة وليلة أثر يستحق أن يبقى في الذاكرة... والتخلص منها أن تعمل ألف ليلة وليلة جديدة»(65).

يخدم السرد القصة في عنصري الواقعية والرؤيا، ففي تسلسل القص في النص ملاحقة لخطوات تشكل الظاهرة وبالتالي لخطوات فقدان القيمة في المجتمع، وهذا كشف عن الواقع بامتياز. أما بالنسبة للرؤيا فليست عملية (الإبدال) سوى حلم بالأفضل، فالإنسان عموماً يتخيل عوالم مكان عوالم للحصول على أفضل شكل، أو أفضل حل يحقق السعادة له، وغالباً ما يبدّل الواقع بالأسوأ ليرهب نفسه أو ليُرهب الآخرين، منبهاً إلى فداحة ما يمكن أن يحصل فيُتجنب، فالأم ترهب طفلها من الاقتراب من النار بأن تقول له: إذا اقتربت من النار ستحترق، وستذهب إلى المستشفى، ولن تكون لك يد جميلة أو جلد ناعم كرفاقك في المدرسة. كل ذلك إبدالات لما هو واقع، من أجل الترهيب والردع، للحفاظ على الحياة الفضلى، ولتجنب حدوث الأسوأ، كذلك تستمر سلسلة السرد التي تنشأ بعملية الإبدال في النص، وهذه الأخيرة مرتبطة بفكرة القتل الذي يصبح متسلسلاً مع

السرد، مضاداً وموازياً لسلسلة الحياة. فإبدال السيئ بالأسوأ نوع من التخويف للتنبيه إلى فداحة ما يحصل، مما يجعلنا نمتنع عن السيئ الذي يؤدي استمراره إلى الأسوأ. ففكرة اطلاع المتلقي على ما يجول في ذهن الآخر من رغبة في القتل يجعله يمتنع عما يثير نزعة القتل لدى الآخر، فتكون خطوة باتجاه استرداد قيمة، أي باتجاه حياة أفضل.

ذكرنا أن من التقنيات السردية المستخدمة في النص المزاوجة بين الأشكال السردية الشعبية الموروثة في البناء المتسلسل لعملية القص، التي تشكل دورة قتل موازية ومضادة لدورة الحياة مع البناء التقليدي للرواية الغربية. ومن ذلك أيضاً استخدام الوثيقة والتقرير والمذكرات في السرد الروائي في الفرشين التاريخيين بوصفهما نوعاً من دمج ما تحت الأدبي بالأدبي، وهو ما يسمى بـ (الكولاج)، هذا ما يختصر الكثير من السرد ويهيئ المتلقي نفسياً لاستقبال نية القتل في تبييتها الذهني وتعطيلها الفعلي.

من التقنيات السردية اللافتة في النص، الاستخدام المكثف للحوار الداخلي، الذي يناسب تبييت الأفكار الخطيرة، ويحافظ على سريتها، ويزيدها إرهابية، إذ لا يمكن التصريح بمثل تلك الأفكار أو تداولها، بالتوازي مع عدم إمكانية المجاهرة بتقويض القيمة. الراوي فقط هو الذي يعلم بما تخفي صدور الشخصيات، وهذا الراوي العليم لا يؤتمن على سر إذ يبوح بكل ما يعلم للمتلقي، بنقل (المونولوج)، ويسرد الفكرة التي تعتمل في خاطر الشخصية التي تبيّت نية القتل:

«وفجأة خطرت لجلال الحسين فكرة القتل. العين بالعين والسن بالسن، والجشع يقابله الانتقام... هتف جلال الحسين:

« لم يبق لك سوى الانتقام لنفسك».

مسدس كاتم للصوت ينتظر نزول العبدالله، من المرسيدس متجهاً نحو مدخل ركنه المفضل في النادي ليشرب الشيفاز ريكال. لن يهنأ من تلك الليلة بمصمصة شفتيه بعد الرشفة الأولى من الويسكي الحارق. آه يا ابن العبدالله الذي لم يعرف غير الشنينة»(66).

لم يكن التجريب على مستوى السرد منفّراً للمتلقي لامتزاجه بالتقليد، فلم يتشبب انتباه المتلقي، وذلك لوجود الزمن والحبكة، إذ تتجلى في النص الأزمنة الثلاثة، حيث يتجلى التاريخ بالذاكرتين الشعبية والرسمية اللتين تمثلهما الوثيقة، ويتجلى الحاضر بالرؤية التي بأرت الراهن، ويتجلى المستقبل بالرؤيا التي ترنو إلى حياة أفضل. هذا البناء السردي الزمني يلبي التعلق الفطري للمتلقي بعملية القص.

إن كل ما يوثق صلة المتلقي بالنص هو تجربة تستحق أن تدرج في صف الفن، لأنها تستقطب الجمهور طواعية بسحر الفن لا بسوط المقولة النظرية اللاذع.

نتيجة: نص التسعينيات تفوّق الروائي، ونبذ التطرف:

لقد أفاد التقليدي في النص الروائي من المفردات الحداثية نتيجة التزامن بين التقليدي والحداثي في الرواية منذ أواخر الستينيات من القرن العشرين، وقد تجلت هذه المزاوجة بين التقليدي والتجريب في «ملحمة القتل الصغرى» التي جمعت بين التقنيات الروائية الجديدة والجذور الثقافية، ويعد هذا النص نموذجاً لنص التسعينيات الروائي، الذي يجمع بين الواقعي الفانتازي، أو العجائبي، أو الميلودرامي.

ويبدو أن الشكل التقليدي – التجريبي الذي وصلت إليه نصوص التسعينيات الروائية، جاء تتويجاً لممارسات طويلة تمخضت عن قناعة واضحة بنبذ التطرف بشتى أشكاله الفنية والفكرية، وبالبحث المستمر عن صيغة فنية تمنح أكبر مساحة من حرية الفكر. وهذا ما يسعى إليه نص التجربة، ويحاول تمثّله، كما فعل هذا النص، ونصوص التسعينيات عموماً، إذ التفتت إلى الراهن، وتفوقت فيها رؤيا الروائي على رؤيا السياسي، ووجدت الرواية استراتيجية جديدة في العلاقة بين الفني وغير الفني، متخلية عن الخطاب الإيديولوجي، والتاريخي، والسياسي، من غير أن تتخلى عن الإيديولوجيا، والتاريخ، والسياسة. وقد تبين ذلك من خلال دراسة العناصر الثلاثة: اللغة، والقصة، والسرد. إذ وجدنا ائتلاف اللغة الأدبية مع اللغة تحت الأدبية، واستخدام لسان العوام، رغبة في تقريب الرواية من المتلقي، وتوثيق العلاقة بينهما. وقد تجلت الخطوات الفعلية لتحقيق تلك الرغبة في القصة أيضاً، حيث نجد المزاوجة بين الواقعية والتجريب، للتوفيق بين ما يناسب المتلقي التقليدي، والنخبة، في آنٍ معاً. ويتبدى في هذا النص الوعي بأهمية الرّاهن، وطرح الأسئلة المتعلقة به، والوعي بمدى فداحة الخطر المتأتي من القطيعة بين الرواية والمتلقي، كما يتبدى الوعي بأهمية استعادة الإنسان الواقعي، غير المتشيئ، أو المتورم من البطولة.

يقترح ذلك الوعي رؤياه التي تنتهج طريق التحرر بالفن، وتدعو إلى التخلص من كل ما يعطل سيرورة الحياة الجميلة. أما السرد، فيحمل ذلك كله بشكله التقليدي – التجريبي، الذي يزاوج حضارياً بين الشكل الفطري للحكاية العربية القديمة، والشكل التقليدي للرواية الغربية الحديثة.

الهوامش

(1) انظر غوتييه إيريك، علاقة الكاتب بجذوره الثقافية في رواية «أرض السيّاد» لـ «عبدالسلام العجيلي». مجموعة من المؤلفين العرب والأجانب: الرواية السورية المعاصرة، الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة، ص 215.

(2) ينظر: سليمان نبيل، 1997م، شهادات روائية، مجلة الآداب، العددان 7، 8 تموز وآب، السنة 45، ص 30.

(3) سيريس نهاد، 1990م، الكوميديا الفلاحية، ط 1، مطابع ألف باء الأديب، دمشق.

(4) السباعي فاضل، 1990م، الطبل، ط 1، إشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق.

(5) إخلاصي وليد، 1993م، ملحمة القتل الصغرى، ط 1، كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق.

(6) العجيلي عبدالسلام، 1998م، أرض السياد، ط 1، رياض الريس للنشر والكتب، بيروت.

(7) سيريس نهاد، 1998م، حالة شغف، ط 1، دار عطية للنشر، بيروت.

(8) بيطار هيفاء، 1999م، امرأة من طابقين، ط 1، مكتبة بالميرا، اللاذقية.

(9) ينظر: إخلاصي وليد، موجات نقدية ولقاءات، ص 213-214.

(10) ينظر: درّاج فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 28.

(11) ينظر: الخطيب حسام، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، ص 112.

(12) خوست ناديا، 1995م، حب في بلاد الشام، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

(13) ينظر: مرتاض عبدالملك، 1998م، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد. سلسلة عالم المعرفة 240، ص 28-27.

(14) ينظر: إخلاصي وليد، موجات نقدية ولقاءات، ص 421.

(15) ينظر: سليمان نبيل، 1997م، شهادات روائية، مجلة الآداب، العددان 7، 8 تموز وآب، السنة 45، ص 32.

(16) العجيلي عبدالسلام، أرض السيّاد، ص 9.

(17) ينظر: سليمان نبيل، 1997م، شهادات روائية، مجلة الآداب، العددان 7، 8 تموز وآب، السنة 45، ص 32.

(18) ينظر: المرجع السابق، ص 32.

(19) ينظر: حلواني، فاديا المليح، الرواية والإيديولوجيا في سورية (1990-1958م)، ص 66-64.

(20) ينظر: المرجع السابق، ص 71.

(21) ينظر: المرجع السابق، ص 142.

(22) ينظر: المرجع السابق، ص 142.

(23) العجيلي عبدالسلام، 1959، باسمة بين الدموع، ط1، دار الشرق العربي، بيروت.

(24) السباعي فاضل، 1963م، ثم أزهر الحزن، ط 1، دار مكتبة الحياة، بيروت.

(25) السباعي فاضل، 1968م، رياح كانون، ط 1، دار اليقظة العربية، بيروت ودار القصة العربية، حلب.

(26) ينظر: العيد يمنى، الراوي: الموقع والشكل، ص 15.

(27) ينظر: درّاج فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 57-58.

(28) ينظر: المرجع السابق، ص 44.

(29) ينظر: توماشفسكي، نظرية الأغراض، مجموعة من المؤلفين الأجانب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس. ص 177.

(30) ينظر: غولدمان لوسيان، مقدمات في سيولوجيا الرواية، ص 26.

(31) إخلاصي وليد، موجات نقدية ولقاءات، ص 313.

(32) ينظر: غولدمان لوسيان، مقدمات في سيولوجيا الرواية، ص 20.

(33) ينظر: المرجع السابق، ص 21.

(34) ينظر: درّاج فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 60.

(35) المرجع السابق، ص 60.

(36) ينظر: المرجع السابق، ص 60.

(37) ينظر: باختين ميخائيل، الكلمة في الرواية، ص 62.

(38) إخلاصي وليد، ملحمة القتل الصغرى، ص 5.

(39) المصدر السابق، ص 5.

(40) المصدر السابق، ص 6.

(41) المصدر السابق، ص 7.

(42) المصدر السابق، ص 5.

(43) المصدر السابق، ص 6.

(44) المصدر السابق، ص 6.

(45) المصدر السابق، ص 9.

(46) المصدر السابق، ص 11-10.

(47) المصدر السابق، ص 15.

(48) ينظر: سليمان نبيل، 1997م، شهادات روائية، مجلة الآداب، العددان 7، 8 تموز وآب، السنة 45، ص 32.

(49) ينظر: إخلاصي وليد، ملحمة القتل الصغرى، ص 30.

(50) ينظر: المصدر السابق، ص 22.

(51) ينظر: المصدر السابق، ص 34.

(52) ينظر: المصدر السابق، ص 44.

(53) ينظر: إخلاصي وليد، أحضان السيدة الجميلة.

(54) العالم محمود أمين، ملاحظات نظرية حول الخطاب الروائي - الواقع - الإيديولوجيا، مجموعة من المؤلفين العرب: الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، ص 15-14.

(55) ينظر: تودوروف تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 50.

(56) ينظر: إخلاصي وليد، موجات نقدية ولقاءات، ص 326.

(57) ينظر: المرجع السابق، ص 257.

(58) القمري بشير، 1997م، الرواية العربية: إشكاليات التخلق ورهانات التحول، مجلة الآداب، العددان 7، 8 تموز وآب، السنة 45، ص 70.

(59) العيد يمنى، الراوي: الموقع والشكل، ص 13.

(60) جيمس هنري، نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث، ص 26.

(61) ينظر: إخلاصي وليد، موجات نقدية ولقاءات، ص 209.

(62) ينظر: درّاج فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 40.

(63) المرجع السابق، ص 41-40.

(64) بروب فلاديمير، مورفولوجيا القصة، ص 106.

(65) ينظر: إخلاصي وليد، موجات نقدية ولقاءات، ص 148.

(66) إخلاصي وليد، ملحمة القتل الصغرى، ص 55-54.

ثبت المصادر

(1) إخلاصي وليد، د.ت، أحضان السيدة الجميلة، في: زهرة الصندل وروايات أخرى، المجلد الثالث، الطبعة الأولى، دار عطية للنشر، بيروت، 384 صفحة.

(2) ـــــ، 1993م، ملحمة القتل الصغرى، ط 1، كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق.

(3) بيطار هيفاء، 1999م، امرأة من طابقين، ط 1، مكتبة بالميرا، اللاذقية.

(4) خوست ناديا، 1995م، حب في بلاد الشام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

(5) السباعي فاضل، 1963م، ثم أزهر الحزن، الطبعة الأولى، دار مكتبة الحياة، بيروت.

(6) ـــــ، 1968م، رياح كانون. الطبعة الأولى، دار اليقظة العربية، بيروت، ودار القصة العربية، حلب.

(7) ـــــــ، 1992م، الطبل، إشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق.

(8) سيريس نهاد، 1990م، الكوميديا الفلاحية، مطابع ألف باء الأديب، دمشق.

(9) ـــــ، 1998م، حالة شغف، ط 1، دار عطية للنشر، بيروت.

(10) العجيلي عبدالسلام، 1959م، باسمة بين الدموع، الطبعة الأولى، دار الشرق العربي، بيروت.

(11) ـــــــ، 1998م، أرض السيّاد، ط 1، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.

ثبت المراجع

(1) إخلاصي وليد، 1999م، موجات نقدية ولقاءات، المجلد الحادي عشر، الطبعة الأولى، دار عطية للنشر، بيروت.

(2) باختين ميخائيل، 1988م، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

(3) بروب فلاديمير، 1996م، مورفولوجيا القصة، ط 1، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق.

(4) تودوروف، تزفيتان، 1994م، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصدّيق بوعلام، ط 1، دار الشرقيات، القاهرة.

(5) جيمس هنري، نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث. تر: أنجيل بطرس، الهيئة المصرية العامة للكتب.

(6) حلواني فاديا المليح، 1998م، الرواية والإيديولوجيا في سورية (1958–1990م)، ط 1، الأهالي للتوزيع، دمشق.

(7) الخطيب حسام، 1973م، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة – دراسة تطبيقية في الأدب المقارن، ط 1، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة.

(8) درّاج فيصل، 1999م، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

(9) العالم محمود أمين، يمنى العيد، نبيل سليمان، 1986م، الرواية العربية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، ط 1، دار الحوار، اللاذقية.

(10) العيد يمنى، 1996م، الراوي: الموقع والشكل، ط 1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

(11) غولدمان لوسيان، 1993م، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ط 1، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار، اللاذقية.

(12) مجموعة من المؤلفين العرب والأجانب، 2001، الرواية السورية المعاصرة – الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة. إشراف جمال شحيّد وهايدي توليه، المعهد الفرنسي للدراسات العربية، دمشق.

(13) مجموعة من المؤلفين الأجانب، 1982م، نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ط 1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

(14) مرتاض عبدالملك، 1998م، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلد 13، العدد 240.

الدوريـــات

– مجلة الآداب (اللبنانية)، 1997م، العددان 7، 8، تموز وآب، السنة 45.

* * *

تقنية الألم في رواية «باب الشمس» لإلياس خوري

شفيق طه النوباني

تحتال الحكايات الجميلة في حكايات مؤلمة تقوم إلى جانب تلك المؤلمة في ذاتها في رواية «باب الشمس» لإلياس خوري، فالحكايات المؤلمة ليست بحاجة إلى إثبات إيلامها، أما الحكايات الجميلة فينبع إيلامها من فقدانها إذ بدت صعوبة عودتها من جديد، وهذا ما جعل تقنية الاسترجاع تقنية للألم في رواية «باب الشمس»، ولعل دراسة بنية الاسترجاع في الرواية كفيلة بالكشف عن دلالاته في إطار الرؤية الكلية لها.

أطلق جيرار جنيت اسم «الحكاية الأولى» على المستوى الزمني الذي تتحدد بالقياس إليه مفارقة زمنية بصفاتها كذلك. في حين قسم الاسترجاعات إلى ثلاثة أنواع؛ هي: الاسترجاع الخارجي الذي تكون أحداثه خارجة على زمن الحكاية الأولى، وبذلك تكون وظيفة إكمال تلك الحكاية عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك، والاسترجاع الداخلي الذي تكون أحداثه في إطار الحكاية الأولى، والاسترجاع المختلط الذي يمتد من خارج الحكاية الأولى حتى منطلقها فيتعداه[1].

لم تتجاوز الحكاية الأولى في «باب الشمس» أربعة شهور في حين استغرقت أحداث الرواية بمجموعها ما يزيد على ستين عاماً، فقد امتدت منذ ثورة 1936م في فلسطين إلى آذار من عام 1996م، وقد جاء هذا الامتداد الزمني في الرواية من خلال الاسترجاع، فقد سيطر الاسترجاع الخارجي على الرواية

في حـين أخذ الاسترجاع الداخلي مساحة نصية لا بأس بها، أما الاسترجاع المختلط فلم أجد في الرواية ما يدل عليه، خاصة إذا استثنينا تلك الاسترجاعات الداخلية التي تقود إلى أخرى خارجية.

تمتد الحكاية الأولى عن تشرين ثان لعام 1995م تاريخ وفاة أم حسن إلى آذار من عام 1996م بعد وفاة يونس بأيام، وتشتمل هذه الحكاية أحداثاً محدودة بالنسبة للرواية، فبعد موت أم حسن الذي جاء بعد غيبوبة يونس وإدخاله مستشفى الجليل بثلاثة أشهر لم تحدث أحداث كثيرة بالنسبة إلى الرواية كلها، وقد جاءت هذه الأحداث من خلال الاسترجاع الداخلي، فقد رقى الدكتور (الممرض) خليل إلى رتبة رئيس الممرضين في المستشفى، واستمرت محاولات إنقاذه ليونس من الغيبوبة التي يعيش فيها، كما جاهد من أجل إبقائه في المستشفى، إذ حاول مديره أن ينقله إلى ملجأ العجزة، وقد حصلت بعض الاحتكاكات ببعض الشخصيات خارج المستشفى كما هو الحال في لقاء خليل بالمجموعة الأوروبية التي أرادت الاطلاع على مخيم شاتيلا لإخراج مسرحية عن أحداثه عام 1982م، أو لقاء خليل بالصحفي جورج بارودي الذي نقل وجهة نظر أحد المشاركين بمجزرة صبرا وشاتيلا الريس جوزيف.

سيجد القارئ لرواية «باب الشمس» أن الأحداث كلها تأتي من خلال الاسترجاع، حتى إن الحكاية الأولى تتحدد من خلاله، فموت أم حسن الذي ابتدأ منه القص كان حدثاً مسترجعاً سرده خليل ليونس، وهو ممدد على سريره في مستشفى الجليل، كما أن موت يونس الذي يمثل نهاية تلك الحكاية جاء أيضاً من خلال موقف استرجاعي وقف فيه خليل أمام قبر يونس مسترجعاً حادث موته وملابساته، ولعل في ذلك ما يحافظ على صيغة الخطاب الذي وجهه خليل إلى يونس طوال الرواية.

تحددت الحكاية الأولى في «باب الشمس» بحالة السبات القريبة من الموت التي انتابت يونس؛ ذلك الثائر القديم الذي انتهت ثورته بالموت على أحد أسرّة مستشفى الجليل في مخيم شاتيلا، ما تحددت هذه الحكاية بحالة الثائر (الدكتور خليل) الذي كبحت ثورته، فقد حاول إخراج يونس من سباته، لكن دون جدوى. ولا تخفى في هذه الحكاية دلالتها على الوضع الذي آلت إليه الثورة خارج فلسطين، فالثوار الذين لم ينتقلوا إلى تونس بعد 1982م عاشوا في حالة عجز، ولم يستطيعوا إلا أن يتابعوا امتدادات انتقال الثوار إلى تونس، فقد استعاد الدكتور خليل موقفه هو ويونس عندما شاهدوا عرفات في مصافحته مع رابين في البيت الأبيض.

وقد أسهمت الاسترجاعات الداخلية في

تكريس حالة اللاجدوى التي يعيشها الدكتور خليل، فقد كان استرجاعه للقائه بجورج بارودي الذي أراد توصيل رأي الريس جوزيف أحد قادة القوات اللبنانية في مذبحة صبرا وشاتيلا تعبيراً عن ذلك الإحساس، فقد أبدى بارودي رغبته في تأليف كتاب عنوانه «تفاهة الإنسان» يضع فيه روايتي الريس جوزيف بوصفه ممثلاً للقوات اللبنانية والدكتور خليل بوصفه ممثلاً لأبناء مخيم شاتيلا، وبهذا فهو يروي محاورة القاتل والقتيل، كما قال بارودي، وقد أحس الدكتور خليل باللاجدوى في هذه العملية التي أراد ذلك الصحفي القيام بها: «قلت له إن مشروعه بلا معنى، فلا يمكن إجلاس الضحية إلى جانب المجرم. «كتابك سوف يكون تافهاً مثل عنوانه»(2).

لقد تابع الدكتور خليل ذلك الصحفي دون اهتمام يذكر: «غادرنا المقهى. أوصلني إلى مدخل المخيم ومضى لا أعرف ماذا كتب في جريدته عن ذلك اللقاء الذي لم يحصل مع الريس جوزيف. فأنا فقدت اهتمامي بالمشروع لحظة وصولي إلى المخيم، حتى فكرة المصالحة لم تعد ذات معنى. فالمصالحة حصلت دون أن تحصل، والدليل أنني أخبرك الحادثة دون أي انفعال»(3).

ولعل في الأحداث التي استرجعها الدكتور خليل مع الممثلة الألمانية كاترين ما يشترك مع تلك التي ينقلها في لقائه مع بارودي، فهو لم يخرج من محادثاته معها إلا بعلاقة غير شرعية عابرة، فقد أبدت كاترين عدم رغبتها في تمثيل مسرحية عن شاتيلا لأنها لا تستطيع تمثيل حجم المأساة فيها، أو لأنها متعاطفة مع اليهود كما تبين فيما بعد، فهي تتصل معهم برابطة دم تتأتى من أمها أو جدتها كما أباحت له بتردد، وقد ظهرت رغبتها في التعامل مع خليل على أنه جمال الليبي الفلسطيني من أم يهودية بعد أن سرد لها حكايته.

ولا تخفى دلالة حكاية سليم أسعد على عمق المأساة التي أصيب بها الإنسان الفلسطيني بحيث صارت مكوناً من مكونات تاريخه، فالخروج من معطيات هذه المأساة يعد ضرباً من التصور الخيالي البعيد عن الحقيقة، وقد جاءت حكاية سليم أسعد في إطار استرجاع داخلي منفتح على خارج الحكاية الأولى، فقد التقى الدكتور خليل به أثناء مرافقته للمجموعة الأوروبية في مخيم شاتيلا، إذ كان يبيع الشامبوان الذي يرد الشيب سواداً، فوجد أن تحوله إلى هذه التجارة يتصل بمشيبه المبكر أثناء مجازر صبرا وشاتيلا.

«كنت مشغولاً بالفرنسيين، حين أشار إلى رأسه، وروى الطفل الذي كانه، وأوصلني إلى الشامبوان، كان سليم يقف أمام الجامع الذي

تحول مقبرة، يترك رأسه للبياض، يغسل رأسه أمام الناس، مستدعياً الأعجوبة.

«الكهل يصير شاباً» يصرخ.

ويتدافع حوله الناس. لم يكن في الأمر غرابة، الجميع يعرفون أن الشعر الأبيض سوف يمتلئ سواداً، وأن الكهل الواقف أمامهم، سيعود شاباً...»(4).

إن رمزية هذا الاسترجاع الداخلي لا تتوقف على مأساة سليم أسعد بوصفه ضحية، بل لابد لها أن تنصب أمام يونس الذي تتكدس أمامه كل الحكايات: «أنت أيضاً، كنت تفضل لو انحلت الأمور على طريقة سليم أسعد، بقنينة صغيرة، تحتوي سائلاً مصنوعاً من الماء والأعشاب. لكن من أين أجلب لك سائلاً يرد الوعي إلى دماغك المشلول؟

لا، لا تصدق سليم.

سليم مجرد لعبة، مجرد مسرحية، مجرد مشهد. أما الحقيقة فتكمن في هاتين الغرفتين، أنت هنا، ودنيا هناك. دنيا تموت، وأنت تموت»(5). ودنيا هي إحدى ضحايا صبرا وشاتيلا.

لقد انعكست حكاية «سليم أسعد» بدلالاتها ودلالات اسم بطلها السليم السعيد دون سعادة حقيقية أو سلامة – انعكست أمام يونس لتدل على اللاجدوى، لكن الترميز في آخر استرجاع داخلي في الرواية وآخر استرجاع على الإطلاق سيأخذ منحى آخر، فبعد أن رافق الدكتور خليل يونس في سباته الذي امتد إلى ما يزيد على ستة شهور لم يستطع أن يرافقه في مماته على الرغم من وفائه له، فقد منعه من ذلك تلك المرأة العجيبة التي جاءت من عين الزيتون لتسأل عن إيليا الرومي في مخيم شاتيلا، فاستغرق خليل معها في لقاء عاطفي في بيته توفى خلاله يونس.

«تلك المرأة التي جاءتني من حيث لا أعلم، ووقفت كالصورة الفوتوغرافية أمام بيتك، وكانت تغطي رأسها بمنديل أسود، ثم دخلت بيتي وخلعت منديلها، ورأيت شعرها معقوصاً ككعكة في مؤخرة رأسها، واعتقدت أنها تجاوزت الستين، ثم خرجت من الحمام وكانت مختلفة.

كان شعرها طويلاً، وكانت سمراء، وعيناها خضراوان.

انتهينا من أكل السمك، فصارت بيضاء، وعيناها كبيرتان وسوداوان، وشعرها الأسود طويل حتى ركبتيها.

شربنا الشاي، فصارت ممتلئة الجسم، بعينين صغيرتين ناعستين، وبشرة حنطية، وأخذتني.

وصارت تتلون وتتغير كأنها ألف امرأة»(6).

إن المرأة التي تتسم بهذه السمات ليست امرأة عادية بل هي رمز، ولعلها ترمز للأرض التي طالما اقترنت صورتها بصورة المرأة، ولعل ما يعزز هذه الدلالة الرمزية فيها كونها جاءت من عين الزيتونة قرية يونس التي هُجّر منها، فهي تحمل رسالة من زوجة إيليا الرومي، ولعل في ظهورها مرة أخرى في منام خليل ما يعزز هذا التوجه:

«ورأيت فيما يرى النائم، أنني في سريرك، كنت في غرفتك مستلقياً على سريرك، والصور تتأرجح على الحيطان حولي، ورأيتها. خرجت من الحائط واقتربت مني، حاولت أن أضمها، فتراجعت إلى الخلف، ثم التصقت بالحائط. نظرت إلى الصورة ملياً، هذه امرأتي التي كانت في سريري، ماذا تفعل امرأتي داخل الصورة؟ ماذا تفعل هذه المرأة التي لا أعرف اسمها داخل صورة نهيلة؟

واستيقظت مذعوراً، وبكيت.

لم أبك شمس كما بكيتك وبكيتها.

لم أبك أبي كما بكيتك وبكيتها.

لم أبك أمي كما بكيتك وبكيتها.

لم أبك جدتي كما بكيتك وبكيتها»(7).

ظهرت هذه المرأة داخل صورة نهيلة زوجة يونس، تلك المرأة التي بقيت داخل الجليل بعد 1948م وأنجبت هناك، وهذا ما يوحد بين المرأتين نهيلة والمرأة الحلم، فكلاهما من أرض الزيتون الرومي، أرض فلسطين. ونهيلة في الأصل تمثل البذرة التي لم تتخل عن أرض فلسطين، فصبرت على ما لحقها من اضطهاد لكي تبقى؛ يقول خليل: «هانحن طردنا من بلادنا عام 1948م، ولم يبق منا هناك سوى مئة ألف. المئة ألف صاروا مليوناً، والثمانمائية ألف صاروا خمسة ملايين. هم يجلبون المهاجرين، ونحن ننجب الأولاد، وسنرى في النهاية لمن تكون الغلبة»(8).

ويأتي اسم إيليا الرومي استكمالاً لهذا الترميز، فاسم إيليا أضيف إلى أسماء يونس بعد حادثة وقعت في مداخل قرية ترشيحاً في بداية الخمسينيات، فقد اختبأ هناك في تجويف زيتونة رومية كبيرة، وحين خرج منه ظهرت له امرأة تلبس ثوباً طويلاً أسود فتقدمت نحوه، ثم جمدت في مكانها على مسافة مئتي متر، ثم جثت وعفرت جبينها بالتراب، ثم رفعت وجهها صوب يونس، فاعتقد أنها جنية خرجت من خيوط الشمس؛ لكن نهيلة نبهته إلى أنها إحدى اليهوديات اليمنيات، فقد اعتقدت أنه النبي إيليا، وبهذا أضيف له هذا الاسم، وبذلك أيضاً أضيفت مسحة نبوّة على يونس.

لقد ظهرت هذه المرأة الحلم والرمز لتبحث عن الثائر النبي الذي سيخرجها إلى مرحلة التحقق والإنجاز، ولذلك بكاها خليل هي ويونس أكثر مما بكى شمساً وأمه وأباه، فهي

الأرض التي تمثل الغاية التي سعت إلى تحقيقها الثورة ممثلة بيونس، وهي الأم التي يمكن لها أن تحوي كل أحبته الذين ما كان له أن يشعر بالمأساة التي حرمته منهم لو أنها احتوتهم، وخليل هو الثائر الذي يرنو إلى الارتباط بالأرض ارتباطاً يماثل ارتباط يونس، فقد رأى في منامه أنه في سرير يونس.

ولم يتوقف الاسترجاع الداخلي على زمن الحكاية الأولى، فقد كان على الأغلب يقود إلى استرجاع خارجي يتجاوز زمنها، فاسترجاع لقاء خليل مع البارودي اقتضى استرجاع عام 1982م في شاتيلا، واسترجاع لقاء خليل مع كاترين ورفاقها اقتضى استرجاع حكايات الموت في مذبحة شاتيلا، كما اقتضى استرجاع حكاية جمال الليبي، أما استرجاع خليل للقائه مع امرأة عين الزيتون فقد اقتضى تفسير رمزيتها العودة إلى القصة المسترجعة من بداية الخمسينيات على مداخل ترشيحا، وهذا ما يشبه عملية توليد الحكايات، فالحكاية تقود ذاكرة خليل إلى حكاية أخرى.

وإذا كانت الاسترجاعات الداخلية قد قادت إلى أخرى خارجية، فإن كثيراً من تلك الخارجية جاءت بدافع تلاوتها أمام يونس الممدد أمام خليل في مستشفى الجليل، ومن هنا جاء استرجاع حكاية يونس المقاوم مع زوجته نهيلة المقيمة في دير الأسد في الجليل الفلسطيني، حيث عقد لقاءاته معها في المغارة التي سماها «باب الشمس» بعد تسلله عبر الحدود من الجنوب اللبناني، كما جاءت حكاية خليل منذ طفولته التي هاجرت فيها أمه إلى الأردن، ثم التحاقه بالمقاومين بالأردن ثم في لبنان حيث أصيب بكسر في عموده الفقري فلم يعد أمامه إلا أن يقبل بدورة الطب الميداني بعد سفره إلى الصين، ثم قصة حبه بشمس التي بدأت عام 1982م. وقد اشتملت الاسترجاعات الخارجية حكايات كثيرة متنوعة صورت حجم مأساة الشعب الفلسطيني منذ التهجير عام 1948م، كما صورت طبيعة المقاومة للمحتل الصهيوني.

لقد أدت الاسترجاعات الخارجية المتنوعة وظيفة تكميلية للحكاية الأولى بحسب تصنيف جنيت، لكن هذا التكميل كان على درجة من الأهمية بحيث إنه مثل ما يمكن أن نطلق عليه الحكاية الكبرى التي مثلت الحكاية الأولى مجرد محصلة لها، وهذا بالطبع لا ينفي أهمية هذه المحصلة، فهي تلقي بظلالها على الماضي كله.

جاء سرد حكايات الرواية بصورة غير منتظمة، فالقارئ يحتاج إلى إعادة ترتيب خاصة في الحكايتين الرئيسيتين، حكاية يونس وحكاية خليل، أما الحكايات الأخرى فنجد أنها جاءت كوحدات حكائية منفصلة غير مترابطة في الظاهر غير أنها في الحقيقة تجتمع في كونها تمثل حكاية الشعب الفلسطيني ومأساته بعد

عام 1948م، ولعل في قول خليل ما يبين الربط بين هذه الحكايات: «كل حكايات النزوح تتجمع الآن في عينيك المغمضتين على نقاط الدموع التي أقطرها فيهما، وبدل البطولة أرى الأحزان، وأسمع صوت جدتي يروي عن المرأة التي خاطت الرغيف»(9).

لقد تقطعت حكايات يونس البطولية بحكايات النزوح المأساوي، وحكايات الحروب الخاسرة، فبعد أن تحدث خليل مثلاً عن مواجهات يونس ورفاقه في شعب والبروة ودير الأسد تحدث عن حكاية المرأة التي خنقت ابنها دون أن تعلم لتكتم بكاءه الذي خاف أحد النازحين من أن يسمعه اليهود فيتعرفوا إلى مكان وجودهم.

ولا تخفى دلالة هذا التقطع على طبيعة الموقف الذي يسرد من خلاله خليل الحكايات، فهو يتحدث أمام شخصية شبه ميتة، إذ استدعى سبات يونس أمام تلك الحكايات الكثيرة المتكدسة التي يمكن أن تعبر عن مسيرة الثورة ممثلة بمسيرة يونس؛ يقول: «في الصين رغم كل شيء، ورغم جنون التاريخ الذي عصف برأسي، تعلمت أثمن شيء في حياتي. تعلمت أن جسد الإنسان الواحد هو تجسيد لتاريخ البشرية كلها. جسدك تاريخك. والبرهان أنا. انظر إليّ، ألا ترى الألم يمزقني، الطبيبة الصينية كانت على حق. فالكسر في عمودي الفقري، الذي نام سنوات طويلة، استيقظ فجأة. الألم في كل مكان، وحبوب المهدئات لا تنفع»(10).

لم يكن خليل كيونس في تصوره لقضيته وتاريخه، فهو تصور أقل تفاؤلاً، وأكثر انغماساً بالمأساة، ولعل اتخاذ الرواية من خليل راوياً جعل أحداثها تتخذ بعداً مأساوياً، فالحكايات تروى بموضوعية اليائس الرائي لحالة الناس في الوقت الراهن، فهو لا ينفعل بالتفاؤل الذي يمكن أن ينتج عن الرؤية التاريخية الكلية المستقبلية التي تحتم الكفاح من أجل النصر، بل ينطلق من الوضع الراهن بكل معطياته التيئيسية، وهذا ما جعل الرواية تبدأ من حالة السبات التي أصيب بها يونس ممثل الثورة والثوار لتعود إلى الذاكرة المؤلمة التي انتهت مكوناتها بهذا الشكل.

روى خليل كل الحكايات التي لا تتعلق به شخصياً عن غيره، إذ نقلها إما عن أحد الثوار كما هو الحال في حكاية جمال الليبي أم عن أم حسن كما هو الحال في حكاية الأم التي خنقت ابنها دون أن تعرف، أو عن يونس نفسه الذي يسرد له الحكايات، وقد صنع هذا النقل للحكايات مسافة بين خليل الراوي والحكايات المروية، فقد نقلت من خلال الاسترجاعات لاسترجاعات أخرى، فجاءت المسافة مضاعفة، ولعل هذا ما أتاح للراوي صياغة الحكايات بحيث تمثل «أمثولات رمزية»(11) (Allegories)، فلكل

حكاية دلالة تصب في الحكاية الكبرى، حكاية الإنسان الفلسطيني بعد الاحتلال عام 1948م.

ولم تخرج استرجاعات خليل لحكاياته عن حالة التشتت والعجز التي يعيشها بوصفه ثائراً فَقَد أدواته للثورة وأدوات الثورة ذاتها، فلم يملك إلا أن يتأملها عن بعد. ولعل في تحول ضمير السرد ما يسهم في الدلالة على ذلك، فعندما استرجع سرده لحكاية جمال الليبي أمام كاترين جرد من نفسه شخصية أخرى سردت تلك الحكاية: «وروى خليل. أراه جالساً في بهو الفندق والكلمات تتدفق من شفتيه ويديه وعينيه، أراه كأنه إنسان آخر، أتمنى لو كان لي صديق مثله، لأنني أحب الذين يعرفون كيف تروى الحكايات»(12).

لقد كانت شخصية خليل وهي تروي هذه الحكاية المتماسكة في كامل بهائها، فقد أحس بأنه هو الفاعل في تشكيلها بعد أن كان منفعلاً بأثر سائر الحكايات، فتلك الحكايات هي التي شكلت مأساته الحقيقية في حين أن هذه الحكاية أشعرته بفحولته العابرة أمام كاترين، ولعل هذا ما جعله يشعر أنه كان إنساناً آخر عندما روى الحكاية.

لقد مثل استرجاع حكايتي يونس وخليل استرجاع حكاية جيلين من أجيال الثورة الفلسطينية في الخارج، وقد قامت حكاية يونس بوصفها شخصية منسجمة في مقابل حكاية خليل بوصفها شخصية مبعثرة نظرت إلى التاريخ من منطلق الحالة التي آلت إليها باعتبارها شخصية من صناعة التاريخ، وإذا كان استرجاع الاسترجاع في قصة يونس قد أدى إلى كشف حكايات البطولة والحب الشرعي لنهيلة المقيمة في الجليل الفلسطيني، فإن استرجاع قصة خليل كشف عن حكايات الاضطهاد والدم الفلسطيني في صبرا وشاتيلا وعن علاقة الحب غير الشرعية مع شمس القادمة من مخيم الوحدات.

لقد ابتعدت صورة الثائر المنسجم مع ذاته المؤمن بإمكانية تحقيق الثورة لأهدافها في حين اقتربت صورة الثائر العاجز والمقيد الذي يرى الأمور بمنظور مختلف يتعامل مع واقع مختلف، كما ابتعدت صورة الثائر الذي يناضل من أجل أرضه وأبنائه وزوجته الموجودين في أرض فلسطين 1948م، واقتربت صورة الثائر الذي ينظر نظرة المؤرخ والسياسي الذي يرى في نفسه وشعبه ضحية التاريخ والسياسة، فالثائر الجديد المكبوح بكل المعطيات التي أمامه لم يعد يعرف أرض فلسطين إلا من خلال شاشات التلفاز والأشرطة المصورة.

جاء على لسان خليل، وهو يروي إحدى الحكايات: تخيل معي كيف تخيل عبدالقادر حياته، صار لاجئاً فنصب بيارته فوق خيمته، وجلس تحتها يغني. هكذا نحن، صدقنا أن

البيارة فوق الخيمة، وأن الوطن بيارة! نحنّ إلى فقرنا وقرانا المهدمة. وننسى أنفسنا ونموت.

أنا لا.

أعوذ بالله، أنت تعرف مقدار التزامي وإيماني بحقنا في بلادنا، ولكني أتكلم هكذا، نحن لسنا في اجتماع ولا في محاضرة، نتبادل الأحاديث، فتأخذنا الحكايات إلى حيث لا نريد»(13).

كان الألم سمة ذاكرة خليل التي تمثل ذاكرة شعب وثورة، حيث أصبحت هذه الذاكرة مكوناً لا يمكن عزله عن مكونات الشخصية الثورية المنتمية إلى قضيتها الأساسية ممثلة بقضية الأرض وقضايا مجتمعها المرتبطة بهذه القضية ارتباطاً عضوياً، وإن كان الألم في كثير من الأحيان يقود إلى اليأس وتوقف الفعل، فإن الألم هنا يعيش في ذوات أصحابه ليبقى الفعل كامناً ينتظر أن يأتي الوقت المناسب لإزالة الحجارة عن مغارة باب الشمس في الجليل الفلسطيني ليخرج يونس من جديد.

الهوامش

(1) جنيت، جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة معتصم وعبدالجليل الأزدي، وعمر الحلي، الجزائر، دار الاختلاف، ط 3، 2003م، ص ص 60-75.

(2) خوري، إلياس: باب الشمس، بيروت، دار الآداب، ط 5، 2005م، ص 277.

(3) المصدر نفسه، ص 280.

(4) المصدر نفسه، ص 292.

(5) المصدر نفسه، ص ص 296-297.

(6) المصدر نفسه، ص 524.

(7) المصدر نفسه، ص 527.

(8) المصدر نفسه، ص 516.

(9) المصدر نفسه، ص 210.

(10) المصدر نفسه، ص 158.

(11) هذه ترجمة صلاح فضل للمصطلح، وقد أورد ترجمات أخرى للمصطلح نفسه؛ انظر: فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995م، ص 101.

(12) إلياس خوري، باب الشمس، ص 428.

(13) المصدر نفسه، ص 329.

* * *

هذيان المرافئ غواية الذات بالمستكين في الذاكرة

علي حسن العيدروس

توطئة:

هذيان هذيان المرافئ رواية صدرت عن اتحاد الأدباء والكتّاب اليمنيين ومركز عبادي للدراسات والنشر والإعلامي اليمني سالم العبد الحمومي المولود في مدينة المكلا حضرموت العام 1953م وهي الرواية الأولى له بعد مجموعتين قصصيّتين (من خارج الدائرة) و (القواقع)[1].

ومع إنها التجربة الروائية الأولى[2] له إلا إنَها كيان إبداعي مولود من رحم تجربة قصصَية تمتد أكثر من ثلاثين عاما. تجربة أعتقد إنَها تستدعي الوقوف عليها، فثمّة إضاءات في هذا الكيان السردي تسلّلت من فضاء تجربة تقليديّة تشقُّ طريقها بهدوء في فضاء عوالم السرد الجديد. فقد لجأ المؤلف إلى تقنية سردية مدهشة في استدعاء الذاكرة، وهي الهذيان بوصفها صورة من صور التمرد على الاستدعاء النمطي التقليدي (التذكر). وبرغم إن عنوان الرواية يصرح بأنّ الهذيان استدعاء لذاكرة المكان (المرافئ) إلاّ إنّ الذاكرة هي التي تحضر ، فهي التي عبرت هذه الأمكنة (المرافئ) واستكانت فيها ، خلال أزمنة متقاطعة من زمن السرد الحاضر إلى زمن الحدث الماضي على نحو ما يتم في السير الذاتية[3]، لكنّها تقف منه على مسافة بعيدة فأحالت التذكر

الطبيعي إلى هذيان، وتلك لعبة سردية مدهشة لتحرير المستكين في الذاكرة وخروجه إلى فضاء السرد بمعزل عن مقص الرقيب ، و بها أيضا يزج المؤلف بالقارئ بذكاء في معركة نصية محمومة مفتوحة على كل الاحتمالات .

وتحقق هذه اللّعبة / التقنية (الهذيان) للمؤلف فضاءات آمنة يحتمي في عباءآتها من هيمنة المسكون الشرقي في كينونته، مهمة أوكلها المؤلف إلى السارد العليم بكل شيء المتماهي[4] مع المؤلف، الذي يتحرك في هذه الفضاءات المرسومة له بعناية بوصفه البديل الروائي الذي ينقل تجربة المؤلف الحقيقي. ومما يؤكد أن الرواية أقرب إلى السيرة الذاتية إن السارد هو المحرك الأساسي للعملية السردية والموجه لأحداثها[5] .

فما هي هذه الفضاءات الآمنة التي احتمى بها المؤلف؟

أولا :ـ الهذيان يمنح المستكين في الذاكرة حرية الانطلاق بغض النظر عن تصادماته مع محرّماتها، وذلك ما لا يستطيع تحقيقه التذكر الطبيعي للذاكرة إذا ما اعتُمد عليه في استدعاء الأحداث .

ثانيا :ـ الهذيان فعل صادر عن اللّاوعي يحمي فاعله مما قد يترتب عليه من تبعات بحكم وجوده خارج دائرة الوعي فيسلم بذلك من الوقوع في شرك دائرة الوعي المفترض وجوده فيها .

ثالثا :ـ بالهذيان يتخلص السارد (المؤلف) من ازدواجية الرغبة بين البوح بالمستكين الغربي اللّحوح وبين الحضور الطاغي للمسكون الشرقي المهيمن .

رابعا :ـ إسناد المؤلف الهذيان إلى الأمكنة (المرافئ) والتصريح به في عنوان الرواية هو لعبة ذكية منه مع القارئ لإبعاد ذاكرته الحاضرة عن تهمة استدعاء ما لا يجوز استدعائه وترمي بثقل المسؤولية على الأمكنة لتبقى الذاكرة مجرّد ناقل لهذيان المكان ، والناقل بريء .

وسوف تحاول القراءة في مقاربتها هذه تفكيك بؤر النص الروائي لتفسح المجال للدلالات الحاضرة والغائبة أن تنفتح على مدلولاتها انزياحاً أو تناصاً أو توليداً ، ليس على مستوى القراءة الحاضرة فحسب بل على كل قراءة وقارئ جديدين.

(لايبزج) محطة التماس الأولى:

لايبزج وكوني، المكان[6] والإنسان هي محطة التماس الأولى بين الشرق والغرب ، الشرق الآتي محملا بموروثاته عبر السارد مسكونة في فضاءات وعيه ، والغرب فضاء الأحداث المغاير ومسرح الاحتكاك الأول والصراع القادم بين الثقافتين. ففي هذه المدينة التي بدت للسارد أقرب إلى عوالم الشرق بعراقتها وبساطة تناسقها وحميميتها التي تلف بها القادم إليها ، يعترف السارد بأنّ ثمة تغييرا كبيرا قادم عليه أن يخضع

له ويجابهه ، غير أنّ حدوثه لا ينفي إمكانية التقارب بين العالمين (الشرق والغرب)، لذلك نراه يترك لكيانه التحرك في فضاء هذا العالم الجديد يتأثر به ويؤثر فيه .

تنجح كوني الفتاة الألمانية الشقراء الجميلة، الأنثى المغايرة ذات الطعم والنكهة الغائبتين في الشرق، تنجح في نسج أول خيوط التماس بين الثقافتين، متسلّلة إلى فضاء مرجعيات السارد الشرقية رغم محاولته مقاومتها والتحصن بموروثه الشرقي المسكون في الوعي.

« **ولم يكن هذا الشعور ليخذلني، حتى عند ظهور الفتاة الشقراء المشوقة، التي لاحظت ترددها على المكتبة، بدأب وانتظام ملفتين !! ثم وبعد مرور أيام على ظهورها المواظب رحت أنكر من نفسي شعورا متخفيا، أخذ يكلّل وجودها القوي في المكان !! فبذلت حرصا غير هيّن للجم فضولي الجائع محاولا تجاهل النداءات البدائية الراعشة ، التي تكاد تكون هامدة ، حتى استثارتها رائحة الأنوثة المتمردة المغوية التي أضحت تملأ القاعة !! (...) لابد من المقاومة .. لابد..** » الرواية ص 3839 .

« **كانت تلك الفتاة هي كوني دمية الأقدار العابثة ، أو.. لا أدري ؟!39!. هي بمعنى آخر، إحدى أكبر محطات التحدي التي قذفت بها لايبزج في طريقي** » . الرواية ص 39 .

إنّ المحرك الرئيس لتخلّق العلاقة بين السارد وكوني (الشرق والغرب) هو الانبهار بسحر الشرق وإشباع رغبة الفضول في اكتشاف عوالمه الساحرة والغامضة، إذ توجه كوني اهتمامها نحو ذلك الكائن الغريب في المكتبة (السارد) تبادله نظرات الإعجاب، ترسل له ابتسامتها الماكرة مع كل تحية منه ، تستهويها طريقته الغريبة والساذجة في الاستذكار فترسل له إعجابها وتشجيعها عبر ابتساماتها الخافتة . هذا السر الذي يحرك كيان كوني باتجاه السارد، لم يدرك كنهه ، ليجد نفسه أمام سؤال محيّر « **ماذا يمكن أن تجد فتاة ألمانية جميلة معتدة بنفسها عند غريب ملوّن غرّ مثلي** » الرواية ص 41 . لذلك فقد تحركت استجابته لهذه العلاقة من باطن موروثه الشرقي المتعطش للعاطفة الجنسية في فضائها المفتوح الذي يحرّمه عليه عالمه الشرقي ، وهو ما نلمحه في خطاب السارد حين يفسر ميوله نحو كوني ، غير أنّه يتخلّى بعد ذلك عن هذا المحرّك الجنسي للعلاقة بعد أن اقترب منها أكثر وأدرك أنّ الانضباط والمثابرة في تلقي المعرفة بينهما هما القاسم المشترك بينهما ، فتتخذ علاقتهما منحى عاطفيا أكثر سموّا سيتجاوزان بها حدود شخصيتيهما والمكان (عائلة كوني ومدينتها بمكوناتها الجغرافية والثقافية) . إذن فقد أنتجت محطة التماس الأولى بين الشرق والغرب علاقة تقارب أساسها الإعجاب المتبادل بين الثقافتين في بعديها الإنساني والحضاري . وبانتقال السارد وكوني إلى برلين مدينة المتناقضات والانفتاح المطلق تبدأ مرحلة جديدة بين الشرق والغرب،

مرحلة الصراع واحتدامه، فتنشرخ العلاقة بين السارد وكوني ويقع فريسة لعلاقة ماجنة مع كرستين وتحكم برلين قبضتها عليه وتقذف به في فضاءاتها المتناقضة .

برلين محطة احتدام الصراع

برلين وكرستين، المكان والإنسان هي المحطة الأولى التي استضافتها البداية النصية للرواية بوصفها الفضاء الذي انطلقت منه الشرارة الأولى للصراع بين الشرق والغرب، شرارة انكسار العلاقة العاطفية بين السارد وكوني إثر مشادة حادة بينهما، أيقن معها السارد بقطيعة طويلة مع كوني ستجعله يقع في بؤرة صراع قيمي حاد. لقد سعى المؤلف من خلال هذه المحطة إلى تبئير الصراع بين الشرق والغرب لتمرير وجهة نظره عن طبيعة العلاقة بين الثقافتين ذلك أن الإنسان وفق تعبير (يوري لوتمان) يخضع علاقاته الإنسانية ونظمها لإحداثيات المكان وتشابكاته(7) ، مستفيداً من مناخاتها التي تسمح بنمو طفيليات الصراع القيمي والحضاري .

فبعد انكسار وتشظي العلاقة بين السارد وكوني تظهر كرستين فتاة برلين الساحرة في حياة السارد بوصفها علامة فارقة في الصراع والجمرة الملتهبة التي أذكت ناره بين الثقافتين، صراع التصادم القيمي بين ثقافتين متباينتين .

أول هذه التصادمات القيمية ازدواجية السلوك ، (الانبهار / الازدراء) فالانبهار بسحر الشرق بوصفه مسكون في وعي الغرب ، يصاحبه امتعاض وازدراء لثقافة هذا الشرق، فنجد مثلا أنّ كرستين تزدرئ السلوك الشرقي للسارد لكنها في الوقت نفسه تبدي إعجابها واستهواءها بكيانه الطافح بسحر الشرق وعوالمه الغامضة .

« **ما كنت أتصور أنّك بالسهولة التي أبديتها !! لقد أثبت إنّك حق من الشرق؟! (...) ورمقتني بنظرة متهكمة قبل أن تبتعد (...) وأحسست بحجم الازدراء الذي قذفت به في وجهي** » الرواية ص7 .

هكذا تعلن البداية النصية للرواية إنّ الالعزيز.يون الغرب محكوما بموروثات متخلّفة لا يمكنه التخلص منها بسهولة ، وهي مثار استهجان وازدراء من الغرب ، غير أنّ هذا لم يمنع كرستين (الغرب) من إبداء إعجابها بسحر الشرق المتوج به ذلك الكائن القادم من هناك (السارد) وها هي تفضي لصديقتها بذلك .

« كارينا أين آلة تسجيلك العتيدة ؟ هيا اسمعينا موسيقى راقصة لنحتفي بضيفنا العزيز.. لا. بل بمليكنا المتوج القادم من عالم الشرق الساحر » الرواية ص 8 .

ثاني هذه التصادمات هو أنّ العاطفة المفرطة التي يتمتع بها الشرقيون هي محط إعجاب كرستين (الغرب) غير أنّ هذا الإعجاب يشكل محذورا عند الشرقيين وقد يوحي بأنّه تعبير عن سذاجة الشرقي ويندرج ضمن دائرة العيوب في

ثقافته، وهو ما يمكننا ملاحظته في هذه الحوارية بين كرستين والسارد.

«قالت أوه كم أنتم عاطفيون ؟!!

- أبديت اعتراضي (...) وقلت لها بعتاب، قد لا تكونين منصفة ياعزيزتي عندما تقولين أنتم (...)

-معذرة فأنا لا أعني بذلك حكما عموميا (...) إنّها صفة شائعة لديكم ولكنها محببة في كل الأحوال.. لم أقصد إيذاء مشاعرك». الرواية ص 12-13.

ثالث هذه المصادمات هو التعارض بين المنظومات القيمية في السلوك العاطفي، فما لا يجوز مثلا في العرف العاطفي عند الشرق يكون جائزا عند الغرب، وهو ما لم يتقبله السارد (الشرق). ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال المقبوس الآتي :

«أنت تذكرين بالطبع سليفيا الشاحبة النحيلة ؟! (...) وتذكرين أنّ سليفيا التي أفقدتها النشوة صوابها قد .. فقاطعتني بنفاذ صبر.

- لماذا تعيد على مسامعي كل هذه التفاصيل ؟! وبدون إرادتي صرخت أنا الآخر بفروغ صبر !!

- لأبرّد حيرتي عنك !! ألا تفهمين ؟!

- عني؟!

- نعم، فلأذكرك مثلا بطلبك الغريب ليلتها بأن أحضن سليفيا وأن أستجيب لاندفاعاتها العاطفية.. ثم وإذا بك كمن أوقعني في شرك سخيف، تهزئين مني ساخرة.. حيوقالت :أنني سهل الانقياد!! ألست محيّرة ؟! (...) أو لم أكن شخصا يبعث على التسلية (...) كانت تنظر إليّ بازدراء (...) وقالت: لابد أنك مفرط الحساسية!! صدقني لقد انتهى الأمر بالنسبة لي.. لعلي كنت أتسلّى؟! ربما ولكني لم أتعمد إيذاءك حينها !!

- رددت عليها متوترا !!

- بهذه البساطة ؟! (...)

- نعم وبدون مقاصد سيئة!!» الرواية ص -18-19 16-17.

ورابع هذه التصادمات هو أنّ غيرة الشرقي سلوك رجعي ومتخلف من وجهة النظر الغربية ولا مبرّر للثورة العارمة المصاحبة له، كما يبين ذلك المقبوسان الآتيان :

«كانت عيناي مشدودتين ناحية كرستين أي قدر خبيث يهزأ بي هذه الليلة ؟ وتطلعت ببلاهة إلى ذلك الركن المألوف !! كانت تجلس بصحبة رجل أجنبي(...)تقدمت نحوها وأنا أرتعش بغضب محموم (...) ارتسمت ملامح رعب واضح على وجه كرستين وهي ترى اندفاعاتي المجنونة نحوها (...) توجهت إليها وقلت لها بهمس كالفحيح.

كان عليّ أن أعرف حقيقتك كمومس!! كان عليّ أن أكتشف ذلك منذ البداية (...) يا إلهي ما الذي دهاني حتى سلكت ذلك السلوك الأحمق ؟! أهي الغيرة ؟هل أحببت كرستين حقا ؟» الرواية ص 74-75-76.

«فانبرت تقذف من جوفها المحترق بركانا من المفردات الهيستيرية في وجهي

من أنت ؟ رجل شرقي ممتلئ بالأنانية والحقارة (...) نعم شرقي سخيف !! كيس من العفونة» الرواية ص 81.

تداعيات الصراع على السارد:

دوامات التسكع في برلين المكان والإنسان وما صاحبها من تصادمات وصراعات ألقت بظلالها على وعي وكيان السارد وتمظهرت في شكل تداعيات عبّر عنها على النحو الآتي :

أولا: انكسار علاقته بكوني جعل من برلين شبحا مرعبا يرمي بثقله عليه.

«**في هذه المدينة الباردة ، الكامدة ، يخاف المرء حد الرعب من أن يجد نفسه وحيدا .. فلا أقل من أن تلتبسك الوحشة الصارمة الشبيهة ببرودة الموت .. ولم يعد في وسعي الآن بعد أن تقرحت معدتي وصارت مخزنا للآلام المبرحة والمشاعر الغامقة ، سوى البحث عن أي تجمع صاخب ينأى بي عن نفسي التي أتعبتني تماما**» الرواية ص 9.

ثانيا : صراع العلاقة مع كرستين أوجد في كيانه صراعا داخليا ، بين حبه لكوني وبين عبثه مع كرستين ، بين ما أنتجته محطة التماس الأولى وبين ما أنتجته محطة الصراع ، بين الغرب الممكن والغرب اللاممكن .

«**أوغلت في الشوارع الفرعية الخالية ونداء يتصاعد من أعماقي القاحلة، كوني أيتها الروح النازفة ألما وكبرياء، كيف تأتى لك أن تكتنزي كل هذا القدر من القسوة ؟ (...) وأنت ياكرستين أيتها الحلم الغامض المثخن ، يا من تهرق طهرها على موائد العربدة بحثا عن لحظة هجعة وانطفاء (...) وما لبثت أن استشعرت نغرات الرطوبة الباردة وهي تسري بعناد مقيت داخل عظامي المسحوقة !**» الرواية ص 21-22 .

ثالثا: هذه الدوامات والصراعات بين السارد وبين برلين المكان والإنسان ، أسلمته إلى التنحي والانعزال السلبي على نحو ما عبّر عنه حينما جاء صديقه حنش لزيارته في عزلته.

«**وحدث في ذلك الوقت من الانقطاع عن عالم البشر أن زارني الصديق الودود حنش بعد غياب طويل.. وصاح حال أن رآني :**

ما الذي حدث لك يا صديقي العابث؟!.. لم أصدقهم عندما أخبروني أنّك صرت طالبا متنسّكا!!» الرواية ص 59 .

رابعا : استسلام السارد لتداعيات الصراع العلائقي مع كرستين أو بالأصح استسلام الشرق لثقافة الغرب المرفوضة في وعيه على نحو ما نلمسه في اعترافه الآتي :

«**لقاءآتنا أنا وكرستين استمرت دونما انقطاع فهي أشبه ما تكون بالطقوس المألوفة (...) دون أن يترتب على ذلك أمر ذو بال !! بل أننا وبنوع من التواطؤ الصامت كنا نمارس خياراتنا الخاصة ، دون تدخل من الآخر ، ولم أعد أبدي أي مبالاة حينما**

تمادت كرستين في تمردها الصاخب بين ملاهي برلين » الرواية ص 84 .

انفراج الصراع:

تبدأ ملامح انفراج الصراع بتصالح السارد مع كوني وصدمه بمعرفتها تفاصيل علاقته العابثة مع كرستين ، وهو أمر أحدث تحولا جديدا في علاقة السارد بكوني ، يسير باتجاه توطيدها وتوثيقها ، لتصل إلى مرحلة سامية (الحب المتبادل) الذي رسمت ملامحه محطة التماس الأولى لايبزج، لاسيما وأنه قد أصبح في أحشاء كوني قطعة من لحمه ، وشيئا فشيئا تحركت العلاقة بينهما باتجاه التماهي .

« **لو أستطيع نقل الإحساس الغريب العارم الذي منحني إياه حضنك الحنون في هذه اللحظات النادرة .. ولكني أعجز عن ذلك !! اسمعي ياحبيبتي أما يزال ذلك المخلوق عالقا في أحشائك ؟!**

– نعم ... أوه ياملاكي الطيب الحبيب .. نعم إنه ينمو ببطء ولكني أحس به .. إنه يتحرك .. إنه!! .. » الرواية ص 149 .

مقاربة جديدة بين الشرق والغرب (السارد وكوني) تنحّى عنها الصراع جانبا، لتحضر دلالات الوفاق والتقارب مكونا فضاء علائقيا صحيا بين الثقافتين . ويحضر المكان (لايبزج) مرة أخرى ، لا بوصفه محطة تماس أولى ولكن بوصفه محطةالفريد،قارب وإصلاح ما أفسدته محطة الصراع (برلين) من تشظيات في العلاقة بينهما .

« **وأخذنا نستعيد ذكرياتنا الكثيرة التي تشكلت في المكتبة وفي أروقة المبنى الفريد ، وقد اكتسبت معاني وألوانا زاهية ، أثارت فينا شجنا وحنينا دفينا** » الرواية ص157 .

وتوالى حضور الأمكنة التي شهدت نمو العلاقة الحميمية بينهما في هذه المدينة ، شارع 18 أكتوبر الذي يقع فيه سكنهما الطلابي ، الطابق الثاني من السكن وبالتحديد الغرفة 31 ، مقهى أورباخس كلير ، مقهى رنق كافيه ، جامعة كارل ماركس الحضن الشاهد على تعارفهما المصيري كما أطلق عليه السارد .

بعد كل هذه الإمدادات العاطفية التي منحها إيّاهما المكان لايبزج وتفريعاته ، لتحصين علاقة الحب بينهما ، وحمايتها من التصدع مرة أخرى ، عادا إلى برلين وهما أكثر اندماجا وتماهيا، وهاهما يشتركان في مخيم الطلاب الصيفي الذي تنهزم فيه حواجز الجغرافيا والأعراف والألوان وتباين الثقافات ، ليضيفا على علاقتهما المزيد من الترابط والاندماجية والتماهي .

همس في أذن كوني بعد أن أتمّا نصب خيمتهما:

« **أليس شيئاً رائعاً أن نغرس أوتاد عشنا الخاص بأيدينا؟. اصطبغت وجنتاها بحمرة تحاكي جمرات المواقد المتأججة** » الرواية ص 189 .

غير أنّ المسكون الشرقي المهيمن على وعي السارد يأبى أن يكون هامشيا في فضاء هذه

العلاقة الرائعة ، يتسلل بخبث كلما شعر بتنامي مسافات التقارب بين السارد وكوني (الشرق والغرب)، فمثلا بعد أن يعلم السارد بوجود طفل له في أحشاء كوني ، يطفو على السطح هذا المسكون ويتحرك في وعي السارد «لمعت في ذهني بقوة الحقيقة القاسية بدون رحمة، حقيقة عودتي بمفردي إلى الوطن» الرواية ص 94، وفي موضع آخر «**ينبغي أن نحدد بجلاء مسار بل مصير علاقتنا معا .. إنّ كائنا جديدا سيأتي وسيحمل جزءا من كل واحد منا وعلينا أن نتفق منذ اللحظة كيف ننظر إليه ؟! وماذا يمكن أن يترتب علي ذلك من آثار في كل واحد منا**» الرواية ص 150 .

هذا الحضور المتسلل للمسكون الشرقي في ذاكرة ووعي السارد وهو في أعلى مراحل تماهيه واندماجه في العلاقة العاطفية مع كوني ، ما هو إلا تمهيد للإيذان باقتراب محطة جديدة ، مختلفة تماما عن سابقاتها ، سوف تسطرها الرواية على صفحاتها الأخيرة . فما هي هذه المحطة وماذا جرى فيها ؟!! .

المحطة الأخيرة (الانتكاسة) هيمنة المسكون الشرقي:

في أوج هذا الاندماج والتماهي في العلاقة بين السارد وكوني (الشرق والغرب) وفي مخيم الشباب يحضر المسكون الشرقي بعنف ، ويتمدد في أنسجة هذه العلاقة ، فارضا هيمنته بوصفه الرقيب الحاضر في اللحظة المناسبة ، لتشهد العلاقة انتكاستها الكبرى، وتتقهقر مستسلمة لهذا المارد الجبّار . لنراقب الآن من خلال المقبوسات النصية الآتية كيف تسلل هذا المارد الجبار وتمدد بحرية في جسد تلك العلاقة التي تداعت بفعله في فضاء الهزيمة (النكسة) .

«**رأيت كوني الخيمة، سد مدخل الخيمة، مشرقة بضحكة صافية تضاهي النبع البارد المترقرق من هضبة دمورك**[8] **(...) ثم أخذت تتنقل بجسمها المتسامي بين جبال الأولب ودمورك ومرتفع العوارة الشاهق. (...) بدا لي الأمر لاحقا بتعقيده المتشابك في هيئة وجود مراوغ، يتخفّى بداخله الفقد المقيم في أبهى وأعتى حالاته فتكا .. اكتشفت في لحظة كالرؤيا حجم ذلك الموحشة،ماحق الذي مدّ جذوره في أعماقي السحيقة، متسللا في غفلة من الآلاهيات التي غمرتني بها الحياة المتأرجحة في بلد الصقيع (...) أي رعب تفرعت أذرعه بمخالبها الموحشة، تمزق فؤادي الطري المثقل بعد أن تحولت كوني في أعماقي الخصبة إلى بذرة ناضجة منذ أن التقينا في المكتبة**» الرواية ص 191، 192 .

«**ترى كيف ستكون حياتي المقبلة بدون كوني؟.. هكذا يتنفس رعبي الأخطبوطي بهدوء وحشي بارد.. (...) ألا يكون الأمر أقلّ قسوة وفظاعة من اغتيال الاثنين معا ، كوني وحبها الصاخب، في حال إذا قررت اصطحابها معك إلى وطنك البعيد الشائه**» الرواية 193 .

هكذا تتصدع العلاقة من جديد بين السارد وكوني (الشرق والغرب) لكنه هذه المرة

تصدعا عميقا ، إذ يعلن الشرق (المكان) بأنه غير مؤهل لمثل هذه العلاقة ، لماذا كل هذا الرعب الذي يعبر عنه السارد فيما إذا أصبحت كوني جزءا في كيان الشرق؟!! إنه الواقع الشرقي المثقل بالآلام والمفارقات، التي ربما تفوق كل آلام ومفارقات الواقع الغربي ، وها هو مصير كوني المؤلم (الغرب) كما يراه السارد (الشرق) .

« **رأيتها وهي تتجلى بوضوح غامر على حافة جبل العوارة**[9]**.. يكسوها ثوب من الشنت بلونه الأصفر اللامستدير، الثوب الذي ترتديه قرينة قبيل لحظات من تلقيها رصاصة التحية القاتلة !! كورت كوني كفيها الصغيرتين حول فمها المستدير ، منادية أغنامها الشبعى .. أغمضت عيني بسرعة وضربات قلبي تتلاحق برعب لا يوصف كي لا أشاهد لحظة اختراق الرصاصة المشئومة لجبينها الوضيءالمفعم بالحياة. (...) ومثل اللقطة السينمائية المجسمة احتشد فضاء الكون بأرجائه الواسعة ، بالمشهد المزلزل.. الرصاصة الرهيبة تمرق في الهواء الراجف نحو هدفها المرسوم بشبامفجع، ، ثم وهي ترتطم دون شفقة وسط الجبين العالي (...) أعقبها ترنّح بطيء .. مال جذعها إلى الوراء للحظة يسيرة قبل أن يهوي بذلك البطء الشرير الصادم إلى قعر الجرف السحيق** »

الرواية ص 194 ، 195 .

هذا المصير المؤلم لكوني المتناص مع مصير الفتاة القروية في بلد السارد (الشرق)، الذي تخلّق في وعي السارد بفعل هيمنة المسكون الشرقي ، هو ما يفسر لنا قول السارد إن العودة إلى الشرق من غير كوني أقل قسوة وفظاعة من العودة وهي بصحبته ، لأن في ذلك اغتيال لها ولحبها .

هكذا إذن تفرض هيمنة المسكون الشرقي طبيعة العلاقة بين الشرق والغرب ، حضور على مستوى الفكر واغتيال على مستوى المكان ، وماعدا ذلك فهو ضرب من الهذيان . لقد نجح هذا المسكون المهيمن على وعي وذاكرة السارد في توفير مسوغات إجهاض العلاقة بين السارد وكوني (الشرق والغرب) ليصبح المستكين الغربي في ذاكرة السارد لعبة غواية للذات الشرقية تحركها أصابع المسكون في الذاكرة في فضاءآت ترسمها من تشظيات كيان اسمه الموروث الشرقي .

الهوامش

(1) انظر الرواية المؤلف في سطور 197

(2) يرى بعض الباحثين أن الخطاب، أولى للكاتب تتجه نحو السيرة الذاتية وهو ما نلاحظه في هذه الرواية من خلال عدم تمكن المؤلف من الفصل بين ذاته وشخصية السارد ، فيقدم الأحداث من خلال وجهة نظره ثم يعمل على تأويلها من خلال ثقافته دافعاً بالقارئ للتعاطف معه. ينظر الفضاء الدلالي وصيغ الخطاب، 46 ،عزت عمر ، مجلة الرافد العدد 61، سبتمبر 2002م، الشارقة.

(3) ينظر المكونات السردية في السيرة الذاتية ، 125، عبدالله محمد عيسى الغزالي ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد 97 ، شتاء 2007م جامعة الكويت.

(4) المكونات السردية في السيرة الذاتية، 107، مصدر سابق.

(5) المكونات السردية في السيرة الذاتية، 107، مصدر سابق.

(6) لا يعد المكان عاملاً طارئاً في حياة الإنسان إذ لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي إنما يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني حافراً مسارات في مستويات الذات عنده ليصبح جزءا حميمياً منه ذلك أن المكان هو الفسحة أو الحيز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الإنسان والعالم من حوله ، ينظر شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين ، كتاب الرياض ، العدد 83، 2000م، الرياض.

(7) ينظر شعرية المكان في الرواية الجديدة، مصدر سابق.

(8) دمورك نبع ماء عذب يقع تحت جرف صخري بقرية الخيف أعلى وادي بدش ، ينظر الرواية 191.

(9) العوارة مرتفع صخري صلد شديد انحدار والملوسة يقع بين الرزفة وقرية الجحي، ينظر الرواية 191.

* * *

تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية

سمير أحمد الشريف

تكشف النظرة الفاحصة المدققة لمسيرة أدبنا العربي القديم ندرة الوصف في حقل النثر قياسا على طغيانه في الشعر حيث تمنح الأهمية دائما للسرد على حساب الوصف.

تحول الوصف في العصر تدريجيا من وسيلة إنشائية يهدف القاص لاستعراض حصيلته البلاغية الى ركيزة أساسية في العمل القصصي وفاعلية كبيرة في تشكيل الأحداث والكشف عن أبعاد الشخصيات ورسم البيئة المكانية والزمانية وما تعكسه من دلالات فكرية ونفسية واجتماعية مما يزخر به عالم النص القصصي.

هذا البحث المميز الشيق محاولة لسبر أغوار الوصف ومعرفة موضوعاته وأساليبه ووظائفه ودوره في البناء الفني القصصي ، انطلاقا من مجموعة أسباب في مقدمتها إهمال النقاد العرب لهذا الجانب رغم ملازمته للعمل الأدبي واعتبار بعض النقاد الوصف مكملا للسرد وجزء منه وحتى من تناولوا هذا الحقل مؤخرا فقد تناولوه في الرواية دون القصة القصيرة، ناهيك أن معظم الكتب النقدية لم تقدم دراسة تطبيقية تتناول الوصف بالتحليل وإن كان هدف الباحثة في كتابها هذا زيادة على ما ذكر محاولة منها في تغيير الصورة النمطية عن الوصف وحصرت بحثها في القصة القصيرة السعودية حيث إن الدراسات التي تناولت القصة القصيرة

السعودية اهتمت بالجانب التأريخي واتجاهاتها الفنية وتحليل المضامين فيها .

حصرت الباحثة عملها خلال فترة زمنية 1400-1420م لأن هذه الفترة هي اكثر الحقب الزمنية نتاجا للقصة القصيرة في تاريخ القصة السعودية وتعبر عن فترة فنية ناضجة نسبيا شاملة لأكثر من اتجاه ومذهب أدبي .

نظرا لاستحالة الوقوف على ما يزيد عن مائتي مجموعة قصصية صدرت في الزمن المحدد للبحث فقد رأت الباحثة أن تنتقي عينة تمثيلية راعت فيها قابليتها للشمول والتعميم وقراءتها قراءة منتجة، معتمدة الوصف والتحليل والتفسير والتأويل، معتمدة مجموعة أسس ومعايير في اختيارها كانطباق أسس القصة القصيرة على المجموعات

وعدم الخروج عن المدة المحددة للدراسة واستيعاب مناطق المملكة جغرافيا ومراعاة التعدد المرحلي الجيلي للقاصين من رواد ومخضرمين ومعاصرين والأخذ بتنوع الاتجاهات والمذاهب الأدبية بين أعلام عينة الدراسة .

توزعت الدراسة التي جاءت في 397 صفحة من القطع الكبير وتناولت ست وستين مجموعة قصصية على تمهيد وأربعة فصول وخاتمة تناولت في التمهيد مفهوم الوصف في العمل القصصي ومراحل تطوره وأهميته في القصة القصيرة محاولة في فصل الكتاب الأول الإلمام بأغلب موضوعات الوصف الظاهرة في القصة المدروسة متحدثة في المبحث الأول عن وصف الشخصيات البشرية كالشخصية القروية والمرتحلة والشخصية المدينية وانتقلت للشخصية غير الإنسانية من طيور وحيوانات وحشرات متتبعة في المبحث الثاني أهم الأماكن الموصوفة في فضاء القصص سواء أكانت مفتوحة كالشارع أو مغلقة كالبيت .

في فصل كتابها الثاني ، تناولت الباحثة أهم وظائف الوصف المؤثرة في المغامرة والخطاب كالزخرفة والتفسيرية والإيهام بالواقع والخلاقة والفنية وغير المؤثرة من وظائف خارجية كالتعليمية والمعرفية والأيدلوجية .

كان فصل الكتاب الثالث مجالا تتبعت فيه الباحثة أساليب الوصف الفنية التي تصلنا الأوصاف عن طريقها بدءا بالوصف المباشر الصريح والأسلوب البياني وعن الوصف المستفيد من توظيف الرمز الواقعي والتراثي وقد أفردت مبحث الرابع في هذا الفصل لوصف القائم على المفارقة بأنواعها اللفظية والرومانسية والتصويرية .

درست الباحثة علاقة الوصف بعناصر القصة الأخرى في فصل كتابها الرابع لمعرفة أثر كل منها في الآخر من حيث هي علاقة اتساق أم اتفاق أم تنافر أم تضاد ،حيث بدأت دراسة على ذلك بالسرد في مبحث الفصل الأول وعلاقته

بالحوار الخارجي والداخلي والباطني في المبحث الثاني ثم علاقته بالحلكة في المبحث الثالث وعلاقته بالزمن بأنواعه المتعددة من زمن كوني وتاريخي ونفسي في مبحث الفصل الرابع.

احتوت خاتمة البحث على مجموعة نتائج وتوصيات أهمها أن مجال الوصف رحب وغني جاء لدراسة الشخصيات والأمكنة وكل ما هو حي وجامد في النص وليس لدراسة عناصر القصة وعلاقة بعضها ببعض فقط بل لدراسة البنية العامة للنص كاملا، وأن الوصف الوارد في النتاج القصصي السعودي مختلف الضروب باختلاف المذاهب التي ينتسب لها الكتاب، هذا وقد أثبتت الدراسة خطأ النظرة الموروثة عن الوصف كونه عنصرا زائدا هدفه تزييني فقط وتقبل وتأويل المقاطع الوصفية التي تقطع على السرد تواصله تختلف من قارئ لآخر وأن عملية الوصف ليست محايدة بل تكشف عن ذاتية الواصف ومشاعره تجاه الموصوف ، ومع أن وصف الشخصية الإنسانية في القصص المدروسة قد نم عن أصالة الانتماء للبيئة السعودية مدنية وقروية، فإن وصف الشخصية غير الإنسانية وبالذات الحشرات ، كشفت عن تقليد فج لأدباء غربيين دون معرفة بالخلفية الأيدلوجية التي انطلقوا منها.

تظهر الدراسة إغفال وصف المسجد والحرمين الشريفين في القصة السعودية برغم كثرة الأماكن الموصوفة .

الكثير من القصاصين أدرج مقاطع وصفية لا تمت لفكرة القصة بصلة ولا تؤدي أي وظيفة سوى الاستعراض الأسلوبي .

واجهت الباحثة بعض الصعاب في دراستها كقلة الكتب المتخصصة لنظرية الوصف باللغة العربية وشح المعلومات الواردة حوله في المراجع العربية السردية إضافة إلى الدراسات التي تناولت موضوع الوصف كانت تدور حول الرواية أصلا .

أثبتت الباحثة في نهاية كتابها قائمة بالمصادر التي رجعت لها كتبا ودوريات ووضعت فهرسًا بعينة البحث شالة اسم المجموعة القصصي وتاريخ صدورها ومؤلفها ومنطقة المؤلف الجغرافية ، تمنيت أن نجد فهرسا بأسماء المؤلفين مفصلا حسبما وردت أسماؤهم في ثنايا البحث برقم الصفحة والسطر فهذا مما يسهل على المتابع سرعة الوصول للمعلومة عن كل كاتب،أما حديث الباحثة عن تقنيات وصف المكان فأرى أنه يحتاج ربطا مع التقنيات السينمائية وتثبيت مصطلحاتها وإيراد أمثلة من القصص السعودي أمثلة توضيحية عليها .

جهد الأستاذة هيفاء الفريح جلي واضح ويعد فتحا في موضوعه وتأسيسا لمنهج نقدي موضوعي شامل

* * *

تعقيب على دراسة الدكتور عبدالحكيم باقيس (فتاة قاروت والريادة الروائية المهمشة.. نقد المجتمع والعلاقة بالآخر..)

فتاة قاروت 1927م أنموذجا

بيلوجرافيا بالإصدارات الروائية اليمنية

سامي الشاطبي

نشرت مجلة الراوي في العدد (21) أغسطس 2009م دراسة للأستاذ والدكتور عبدالحكيم باقيس عن الرواية اليمنية فتاة قاروت. والتي تعتبر من أوائل الروايات اليمنية التي صدرت في المهجر تحديدا عام 1927م وهنا أوضح بعضا مما فات على باقيس بالإضافة إلى ترجمة مكتملة عن حياة المؤلف يسعدني أن تكون الراوي أول من ينشرها

بدايات

إذا لم نتمكن خلال هذا العام أو الذي يليه على أقل تقدير من إثبات أن اليمن رائدة بالفعل في مجال الرواية على مستوى الوطن العربي وأن تلك الريادة تتطلب منا أن نديمها في حاضرنا بإنتاج المزيد من الأعمال الروائية الإبداعية فإننا قد أعلنا رسميا إفلاسنا الأدبي وأصبحنا مجرد ماض يصلح للتوثيق في وصمة تبقى إلى الأبد.

إنني أوجه هذا النداء ومن خلال مجلة الراوي إلى كل من ينتمي للحرف والكلمة ..فهل نبدأ في توثيق تاريخنا الأدبي بالفعل توثيقا من ذلك النوع الذي يعيينا على النهوض الآن وفورا أم نواصل انسحابنا إلى الصمت وننظر بلا مبالاة لعامل النظافة وهو يجمع أروع تراثنا الأدبي إلى سلة مهملات المدينة !! ..

توطئة

لم يكن عامل النظافة وحده في هذه البلاد اللامبالية إذ كان انعكاسا طبيعيا واستجابة لصدى أكثر من (25) دارساً نالوا طيلة الـ30 عاما الماضية الـ (د) عن رسالات أعدوها في مجال الرواية اليمنية والضربة القاصمة التي وجهها هؤلاء الـ (د) أنهم قضوا سنوات إعداد الرسالة مبددين الكثير من الأموال المخصصة للتعليم بهدف إثبات التاريخ غير الحقيقي للرواية اليمنية ، في مسعى شيطاني هدفه التأكيد على ان الرواد كتبوا وتناولوا كل القضايا والظواهر.. والخ وأوجدوا لها المعالجات وفي كل شيء أيضا ولا داعي للاستمرار !!

في تلك النقطة لم يستطع – مع الأسف – هؤلاء الـ (د) إثبات أن أول رواية يمنية صدرت كانت في العام 1927م[2] وليس كما ذهبوا إلى أن أول رواية يمنية صدرت في العام 1939م وهي رواية سعيد لمحمد لقمان في محنة قاسية لم يمسح عنها وجه البلاء سوى عدد من البحاث الشباب!!.

إن الزعم بأن رواية سعيد هي أول رواية يمنية وإن تعددت الحجج والدلائل خدعة انطلت علينا خسرنا بسبب تمريرها كحقيقة مسلمة على ثلاث جبهات :-

الأولى: خسرنا حقنا في الريادة العربية بتراجعنا خطوة إلى الخلف لحساب الخليج الذي شهد إصدار أول رواية عام 1930م واستطاع أن يقدم من ذلك العام وحتى اللحظة أعمالا روائية غزيرة كما وكيفا .. بعضها جدير بالاحترام !

الثانية: خسرت اليمن كاتبا يمنياً رائدا بذنب أنه من المهاجرين وأن روايته صدرت في بلد المهجر أندنوسيا ، ومن جهة أخرى تجاهلنا حق الكاتب والذي ينم عن ضعف وعينا تجاه أهمية التوثيق في صون روايته وإدراجها ضمن الببلوجرافيا اليمنية..

الثالثة: تركنا أجيالا عدة تتخرج طيلة ثلاثة عقود من الجامعات وهي تتعلم الجهل !!

لنقف ولو لمرة واحدة في الصفوف المتقدمة.. لأن الوقوف في المقدمة يعلمنا أن نبقى كذلك حاضرا ومستقبلا. لنقل لمن ينفون يمنية الكاتب وعليه يستبعدون روايته من الببلوجرافيا اليمنية..لا هذا الكاتب يمني ابن يمني وإن كان مهاجرا كغيره من الآلاف المؤلفة التي هاجرت اليمن مطلع العشرينات من القرن المنصرم وحتى مطلع السبعينات هرباً من الجوع والقحط والجفاف وكتب روايته في المهجر (أندنوسيا) فلا يعني أن ننفي تلك الرواية اليمنية لأنها ببساطة شديدة وهذا ما لم يلتفت إليه البحاث أنفسهم ترصد واقع مجتمعنا اليمني وتحديدا حضرموت ..تسرد قصة المهاجرين الحضارم وتفاعلهم مع الحياة الأندنوسية بكثير من الحرفية والمهنية والطبقية أيضا[3] !!

إنها في ظل الإهمال المتعمد والتغاضي عن جهل لأهمية توثيق تاريخ مهاجري اليمن في القرن الماضي والذي شهد أكبر عمليات هجرة يمنية إلى بقاع العالم لتعتبر وثيقة تاريخية حية نابضة توثق لحياتهم في المهجر الأندنوسي لكننا أيضا لم نتنبه لذلك!!

عجائب

ما ليس عجيبا في بلد أهمل فيها الـ 25 دكتور هذه الرواية هذا من دون الإشارة إلى أن للأديب أحمد السقاف رواية أخرى بعنوان «الصبر والثبات» صدرت عام 1931م في أندنوسيا إن من يسعى لتوثيق تلك المنتوجات في زمننا الحاضر عبر المؤسسات الثقافية الرسمية سيواجه صعوبات جمة في إثبات حق لبلد منها أن المؤسسات المعنية تقابله أذن من حجر وأخرى من صلب !

خلاف البدايات

مازال الخلاف بين النقاد والدارسين حول أسبقية أول رواية يمنية حتى اللحظة مشتعلا بين ثلاث فرقاء فبينما يرى فريق من النقاد والدارسين أمثال هشام علي وآمنة يوسف وإبراهيم أبو طالب أن رواية سعيد تعتبر أول رواية يمنية بحجة صدورها في اليمن يرى الفريق الثاني كالباحث الأستاذ/ عبدالحكيم صالح وزيد الفقيه ان أول رواية شهدتها اليمن سبقت رواية سعيد بسنوات عدة ففي العام 1931م صدرت رواية الصبر والثبات للكاتب اليمني المهاجر في أندنوسيا أحمد السقاف فيما رواية سعيد صدرت عام 1939م.. ينتهي الفريق الثالث كالدكتور نزار غانم بحل وسط يتمثل في أن رواية السقاف تعتبر من الأدب المهجري من دون أن يشرح للقراء الكرام في أي خانة محلية تصنف إذا !!

الخلاف ومن يتابع تطوراته دفعني إلى تجنب الانضمام لفريق معين لعدة أسباب منها:-

الأول:- إن مسألة الكتابة في أرض المهجر عائدة إلى ما تعرض له الإنسان اليمني عموما من مظالم اضطرته إلى الهجرة وبالآلاف في بقاع العالم.. في أرض المهجر تمكن المبدع من نقل ثقافته وإشاعة قيم مجتمعية معينه فلو كان ذلك ممكنا في بلده لفعله

الثاني:- إن الاكتفاء بكون الكاتب يمني الأصل بعيداً عن مسألة صدورها في أرض المهجر هو بحد ذاته كاف لرصد المشهد الروائي.. إذ إن التركيز على إبعادها من الببلوجرافيا اليمنية بدعوى صدورها من أرض المهجر لا يبرره منطقيا استبعاد أرض المهجر لنتاج هذا الروائي اليمني المهاجر بدعوى أنه يمني !!

الثالثة: إن تصنيفها ضمن خانة ما يسمى بالأدب المهجري كما الدكتور غانم نزار ينفيه محتواها الذي يناقش ويتطرق إلى قضايا محلية

بحتة تتجلى أولى سطورها في غلاف الرواية «إذ جاء بأنها رواية غرامية انتقادية تتضمن انتقاد بعض عادات مهاجري العرب في جاوة»!!

نقاط التقاء الريادة

في المهجر نشرت رواية فتاة قاروت في العام 1927م ونشرت بعيدها رواية الصبر والثبات في العام 1931م للكاتب اليمني أحمد عبدالله السقاف وفي الوطن نشرت رواية «سعيد» عام 1939م وتلتها رواية «آلام شعب وأماله» عام 1947م لمحمد علي لقمان .. ما يجمعهما وإن كان الفارق الزمني بينهما لا يزيد عن العقد أنهما استعانوا بالشكل الروائي من أجل تمرير خطابهما الثقافي الإصلاحي الاجتماعي وفي هذا الشأن يقول الدكتور عبدالحكيم با قيس[5] فكانت الرواية بالنسبة لهم وسيلة أخرى إلى جانب كتاباتهم المتعددة وهما من الصحفيين الذي أسهما في تأسيس الصحافة اليمنية في المهجر وفي الموطن فلا يمكن الحديث عن الصحافة اليمنية في المهجر الأسيوي أو الأندنوسي دون ذكر دور السقاف في صحيفة «الإصلاح» التي صدرت في سنغافورة في 1916م و«الرابطة العلوية» في عام 1927م وقد اهتمت بالقضـايا الدينية والأدبية والتاريخية لاسيما ما كان عن اليمن وعن مدن حضرموت بالذات ،ولا يمكن الحديث عن الصحافة باليمن دون ذكر دور محمد علي لقمان وتأسيسه في عام 1948م لصحيفة «فتاة الجزيرة « أول صحيفة يومية يمنية وكلاهما جدير بالريادة وإن كان الفارق الزمني بينهما ربما يمتد لأكثر من عشر سنوات.

نفى الأستاذ والمناضل الأديب عمر الجاوي إسقاط البعض للدور الريادي للقمان في تأسيس الصحافة اليمنية مقابل ريادته الروائية مؤكدا أن الفارق الزمني بين نشوء الصحافة في اليمن – صحيفة صنعاء 1879م وصحافة لقمان 1940م والمتمثل في (61) عام لم تشهد فيه الصحافة أي تطور إذا ما أؤخذ بعين الاعتبار الظروف الموضوعية القائمة آنذاك والتي منها اعتبار جريدة صنعاء ضمن نطاق لسان حال الاحتلال التركي[6].

(أولا: إن أردنا أن نتحدث عن صحافة محلية بمعنى « اليمنية « في إطارها التاريخي نشأة وتطورا فيجب أن نأخذ بعين الاعتبار الأسس المنهجية التي يمكن لأي مؤرخ أو لجنة أن تعتمده في طرح الوقائع ومناقشتها حسب الظروف الموضوعية القائمة آنذاك ، وقد لا نعتبر جريدة «صنعاء» التي صدرت عام 1879م في صنعاء ضمن مفهومنا لأنها لسان حال الاحتلال التركي وربما نعتبرها في السياق التاريخي مجرد بداية لتاريخ الطباعة في بلادنا.. ويتابع.. وتكمن الورطة في تناول تاريخ الصحافة المحلية حين نهمل أول مجلة وطنية كان لها تأثير على مجرى تطور الصحافة اليمنية والحركة الوطنية

بشكل عام وهي مجلة الحكمة التي صدرت في صنعاء عام 1938م.

لقد كانت أول صحيفة وهي فتاة الجزيرة أسبوعية صدرت عام 1940م والتي أسسها لقمان كأول الصحف لأنها لم تمثل رسميا Official Organ السلطات البريطانية، وإذا كان هذا هو المطلوب منا ونحن نؤرخ لنشوء الصحافة في جنوب الوطن فسنقع في خطأ قاتل سيجر نفسه على المستقبل ، وذلك لأننا في مجال التنفيذ نحتاج إلى الانسياق مع هذا الوضع المؤقت للدراسة ونتحدث عن نشوء الصحافة في «عدن».

عـــودة

لن أتشعب في موضوع ريادتهما في مجال الصحافة وإن كان ذلك يرتبط كليا بدافعهما إصدار أعمال روائية تسير في نفس منوال ودافع غرس حب الوطن ونشر القيم الحقة والدعوة للإصلاح الاجتماعي و.. إلخ بل سأركز على رواية فتاة قاروت أو كما ظهرت على غلاف الرواية بعنوان أخر «مجهولة النسب» وتوضيح لمحتواها إذ ورد في غلاف الرواية بأنها «رواية غرامية انتقادية تتضمن انتقاد بعض عادات مهاجري العرب في جاوة ووصف بلاد السندة وعادات أهلها بأسلوب رشيق.. تأليف .. السيد أحمد عبدالله السقاف.. الطبعة الأولى على نفقة الشيخ المناضل محمد بن سالم.. طبعت بمطابع البرق بالصولو ..تباع هذه الرواية في مكتبة الشيخ عبدالله بن شربون»

فتاة قاروت

تحكي قاروت قصة غريبة وعجيبة في آن معا .. الملامح الأولى لهجرات الإنسان اليمني في مطلع القرن المنصرم إلى بقاع كثيرة نتيجة عوامل متعددة أهمها شظف العيش والحرمان والأحكام الاستبدادية إلى أوطان منها أندنوسيا والتي كانت خاضعة – منتصف العشرينات من القرن المنصرم – لحكم هولندا وكانت مطمع الكثير من التجار والمهاجرين لما تحويه من أراض زراعية خصبة وبحار غنية.

فمنذ السطر الأول للرواية.. تتبدى حاجة المهاجر اليمني لترسيخ أقدامه في المهجر من خلال تأسيس المشاريع التجارية وصراعه من أجل تأمين استقراره وذلك من خلال قصة حب تربط بين بطل الرواية عبد الله والذي يمثل القيم الثقافية العربية الأصيلة وإن كان الانحياز واضحا للحضارمة الهاشميين والشابة نيغ والتي تمثل نقطة الصراع بين المهاجرين العرب – عبدالله – والغرب – فان ريدك – ومحاولة كل منهما نشر قيمه وثقافته في أرض المهجر بالإضافة إلى إحكام السيطرة على الأخر ..

في البداية يتجلى سبب رغبة عبد الله في الهجرة إلى أندنوسيا (واختياره لها على قاروت هو أن والده كان مقيما بها قبل خروجه إلى

حضرموت وقد ورث منه عدة محلات وعقارات في سنغافورة وقاروت ومن جملة ما ورثه عن والده ذلك البيت الذي هو ساكن فيه في تلك القرية وسبب سفر عبد الله من حضرموت إلى جاوه هو استلام ما تركه والده وأقامه وكلاء عنه وعن أخيه ووالدته يقوم بما يلزم من استلام غلة العقارات وإصلاحها ونحو ذلك وكان في نية عبدالله الرجوع إلى حضرموت بعد ترتيب أموره لكنه لما وصل إلى قاروت ورأى جمال مناظرها وجودة هوائها رغب في الإقامة بها فرأى من دماثة أخلاق السنداويين وحسن معاملتهم وإكرامهم للغريب ما ضاعف رغبته للإقامة).

وتاليا سبب فان ريدك .. الرجل الأوروبي الذي يرمز إلى الاستعمار الهولندي وذلك من خلال إجابة زوج أم نيغ لأحد شخصيات الرواية عن حال فان ريدك.

«رسنا : جئنا إليك نطلب منك أن ترافقنا إلى البيت لتنصح ابنتي نيغ لأنك تفهم العربية فقد خطبها منا جناب فان ريدك وهو رجل كريم وذو ثروة طائلة تقدر بالملايين وصاحب معامل في بتاوى وغيرها وستعيش معه ابنتي في أرغد عيش وتصبح ذات أملاك ونحن كذلك ننال بالطبع مساعدته ونتنفس من هذا الضيق الذي نحن فيه».

النقطة المشتركة أن لهما مشاريع تجارية والنقطة التي سيختلفان عليها هي نيغ تلك الشابة العربية التي تربت في مكة ومصر وتشربت فيهما العلوم وانتقلت إلى أندنوسيا للعيش عند والدتها السنداوية فبينما يستعد زوج أمها لتزويجها بفان ريدك والذي يمثل التوجهات الغربية الطامحة للسيطرة على كل شيء ومد النفوذ يجد عبد الله أن الصورة الخيالية المرسومة في ذهنه – عن المرأة التي يحلم بالزواج بها – «إنما هي صورة تلك البنت ..في تلك اللحظة عرف أنه قد وجد ضالته وأدرك بغيته و لم يبق عليه إلا أن يقارن بين الأخلاق التي فرضها وبين أخلاق تلك البنت وصفاتها فإن تمت الموافقة تم كل شيء فلما سمع من رصيده ما سمع من أوصافها تحقق لديه ما يحلم به أصبح أمرا حقيقيا في شخص تلك البنت».

ويبدأ الصراع الغربي العربي في أرض الغير.. كل طرف يمجد حضارته وتاريخه ومنجزاته وإنتاجه ويسعى للسيطرة على الأخر.. تنحاز نيغ للطرف العربي المنشغل بالأنساب والألقاب والأحساب

«نيغ : هل علم عبدالله أنه تزوج ببنت مجهولة النسب أحبني حبا جما وأحببته إلى حد الاستهتار وكان حبي له في محله لأنه يستحق تلك المحبة ولكن هل كنت أستحق محبته لي وهل يجوز أن أخدعه فأظهر كفاءتي وأنا غير مكافئة له بالله يا مينه (أم نيغ) إن كنت تعلمين من أمري ما يفرج عني هذا الكرب فمني علي به وإن

كنت تعلمين من أمري ما لا يتفق مع شرف عبد الله فأخبريني به الآن لأطلعه على جلية أمري قبل كل شيء ثم له الخيار فيما بعد فإن رأى أن أبقي لديه وقبلني على ما في نسبي من الغموض فيا حبذا وإلا كان معذورا في طردي واحتقاري»

يتبدى من خلال إصرار نيغ على معرفة أصلها ونسبها تقديرها الصحيح لإيلاء عبدالله لمسألة النسب مكانة أرفع من الحب.

«مينه : ثقي يا نيغ أن ما قلت لك من أني أمك هو عين الواقع والحقيقة وثقي اني حملت بك من زوج شرعي وأرفع مني نسبا وأعلى شأنا وأجل مقاما ..

ذات يوم جاء يزور والدي رجل عربي حبيب – تقصد سيد – فلما رآني عند والدي طلبني من أبي ليتزوج بي ففرح والدي كثيراً وأخبرني أنني سأكون زوجة ذلك الحبيب وذكر لي أوصافه وفضائله وأكد على أن أتأدب معه وأن أحترمه كل الاحترام لأنه من سلالة الرسول فاستبشرت أنا بذلك النصيب».

بكلاسيكية وتقليدية مفرطة ونهايات متوقعة ينتصر عبدالله على الغرب ويفوز بنيغ والتي يكتشف أنها تخفي الكثير الكثير من الأسرار !!

قصة المطبعة

أمامي ما يمكن ان أطلق عليه الطبعة الثانية من رواية فتاة قاروت والتي أضاف السقاف في ختامها عدة صفحات احتوت على المفردات التي وردت خطأ لأسباب طباعية عزاها لما سماه بجهل من يعملون في المطابع باللغة العربية وتصويب المؤلف لهذه المفردات.

بلغت المفردات الخاطئة لأسباب طباعية والتي صوبها المؤلف (201) فيما بلغت المفردات التي وردت خطأ و لم يصححها المؤلف (50) مفردة ويبدو من خلال تنويه المؤلف أنه لم يكن مطلعا على عملية نسخ ومراجعة وطباعة الرواية إذ يقول في مقدمة التنوية « قبل أن تبتدئ في قراءة هذه الرواية يلزم أن تصحح النسخة التي بيدك لأنها وقعت في هذه الطبعة أغلاط مطبعية بعضها يتغير معها المعنى بالكلية وما ذاك إلا لأنها من أولها وحتى الصفحة 196 من الجزء الثاني طبعت بالصولو ونحن في بتاوى فلم يشرف على التصحيح وعذر صاحب المطبعة كون المرصفين لا يفهمون اللغة وليس لديه مصحح بالعربية وسوف نتدارك هذا في الطبعة الثانية إن شاء الله وإليك جدول الخطأ والصواب أو معاً في الجزئين الأول والثاني ..».

ترجمة

هــو:-

- أحمد بن عبد الله بن محسن علوي (سقاف) السقاف.
- ولد في مدينة الشحر (حضرموت الساحل - اليمن) عام (1300هـ/1882م).
- نشأ وتعلم في الشحر في أسرة عرفت بالعلم والدعوة
- درس العلوم الدينية واللغة والأدب، وتوسع في اطلاعه على العلوم الحديثة.
- أكمل تعليمه في سيؤون (حضرموت) وحيدر آباد (الهند)، وعمل في مجال التجارة في سنغافورة، وإندونيسيا (جاوة).
- هاجر إلى إندنوسيا وهو يحمل في جعبته ثقافته وعلومه العربية والإسلامية التي تشربها في اليمن ومنتدياتها عام 1326هـ 1908م.
- قضى ثلاثة عقود من حياته (1948-1909م) متنقلا بين أقاليم إندنوسيا وبخاصة التي استوطنتها الجاليات اليمنية والعربية مساهما في النهضة الثقافية وفاعلا في نشر التعليم بين المهاجرين العرب وذلك من خلال تأسيس المدارس وإدارتها والتي منها:
- المدرسة الخيرية في سرباية عام 1329هـ/1911م.
- المدرسة الإسلامية في صولو عام 1330هـ/1914م.
- يذكر أنه في جاكرتا تولى زمام مدرسة أخرى ولأن ما كان ينادي به لا ينسجم مع السياسة الاستعمارية التبشيرية الهولندية في إندنوسيا فقد أبعدت المدارس التي يشرف عليها من المساعدات المالية الهولندية.
- أسس صحيفة «الإصلاح» التي صدرت في سنغافورة في 1916م.
- أسس صحيفة «الرابطة العلوية» عام 1927م والتي اهتمت بالقضايا الدينية وتبنت قضايا الهاشميين الحضارمة هناك.
- كان عضواً نشطاً في عدد من الجمعيات الخيرية في جاوة.

الإنتاج الشعري

- ذكرت مصادر قريبة منه أن له ديواناً، وأنه مخطوط، اطلع بعضهم عليه وتغلب على شعره المباشرة والخطابية، فهو بوجه عام شعر تقليدي، تتقدم قصائده المقدمات الغزلية البعيدة - في تصوراتها - عن الواقع الذي يعيشه. في شعره اهتمام بقضايا الشرق العربي الإسلامي من خلال تمجيد آل البيت والدفاع عن امتيازات أسلافهم.

الأعمال الأخرى

عندما ضيق عليه من قبل الاستعمار استعان بفن القص ليمرر من خلاله خطابه الفكري ويروج من خلاله لأهدافه التعليمية والإصلاحية

– رواية فتاة قاروت.. صدرت في إندونيسيا 1927م.

– رواية الصبر والثبات أو ضحية التساهل، صدرت في إندنوسيا 1931م.

– له مقالات صحفية منها :–

– منظومة الآداب الإسلامية للبنات

– دروس المحفوظات لتلاميذ المدارس الابتدائية

أبحاثـه

– الإسلام في جاوة

– أنساب الحضارمة.

اهتمامات أخرى

– يشار أنه أولى اهتماما خاصا بآلات الموسيقية.

– وضع خارطة لحضرموت والمهرة.

وفـــاته

– وافته المنية في طريق عودته على ظهر إحدى البواخر في جماد الأول 1369هـ/ 1950م.

نهايـــات

وختاما يبقى من المهم التذكير بأنكم إذا لم تتمكنوا من اعتبار العام 2010م على أقل تقدير عاما لإثبات أن اليمن رائدة بالفعل في مجال الرواية على مستوى الوطن العربي وأن تلك الريادة تتطلب منكم إدامتهما في حاضرنا بانتاج الأعمال الروائية الإبداعية فإنكم قد أعلنتم رسميا إفلاسكم الأدبي وأصبحتم مجرد ماض يصلح للتوثيق فقط في وصمة تبقى إلى الأبد .

* * *

دار البعيد

حسين عبدالرحيم

«**يا بعيد** الدار عن عيني ومن قلبي قريب». إنها تغني وأنا أسمع فأبكي وأغني، وكل يغني على ليلاه، وأنا على عمري أغني؟ لحن أندلسي عبق يأتيني من زمن بعيد، يشجيني صوت ملائكي يتخلل حواسي، فتطفو ذكرياتي، وتتوه المخيلة، تجتر صوراً شتى من ماضٍ بعيد، عوض والحسين وقدري، حقول الفواكه، رائحة المانجو وبريق العنب فوق طريق أسفلتي يلفّه ليل مظلم في البلاد البعيدة. أمي، وأبي عبدالرحيم الكبير، القابع في الزمن البعيد يشم رائحة الشواء ويأكل اللحم الطازج. وأنا أتثاءب فوق فراش مهلهل، وأخي ممسك بجانبي نتناوب السهر على حراسة الفواكه. تحيط بنا أقباس من جريد النخل، وثمار البرتقال منثورة حولنا. طفولة وصبا ورجولة وشيخوخة. كانون الثاني (يناير) 1973م، طير جريح يحلق في سماء رمادية قاتمة، يبحث عن وادٍ غير ذي زرع؟

طفل في السابعة يسمع آذان الفجر فيستيقظ باكياً، ينهض مرتدياً حلّته الكاكي متناولاً حقيبته الكتان المتسخة. يقف شارداً فوق جسر يفصل بين بلدتين نائيتين. هاهو القطار الطويل المتجهم يمرق مسرعاً فوق بحر عميق يحمل جنوداً يقفون في الشرفات يلوحون بأيديهم للفضاء؟ وهأنذا أفيق من سباتي لأغلق المذياع وأوصد الباب خلفي. أهبط درجات السلم قاصداً البحث عن دار البعيد؟! أطوف الشوارع ليلاً، أجوب البلاد، أحصي الأشجار المتراصة في الشارع الطويل لأعود إلى منزلي الكائن في مكان ما.

في الصباح أترك الفراش على إثر رنين الهاتف، كان الجو شديد الحرارة خانقاً. في الظهيرة استدعاني المدير وبناءً على أمر مهم قررت البحث عن عوض؟! قال لي مديري في العمل وهو يتوسط كرسيه الضخم المهيب: «دعك من عوض الوكيل، وابحث لي عن بديل للقيام بهذه المأمورية». قلت: «نفد مخزون الفواكه لزوم الوجبات الثلاث، والجميع في ارتباك شديد، والوادي بعيد، ولا يصلح غير عوض»! قال: «بلِّغ السيد شريف أن يتولى مأمورية بنك الدم، على أن تتفرغ أنت لإحضار الفواكه من الوادي».

تركت مديري وعيدان الثقاب وأخذت سجائري وهبطت درجات السلم، وفي طريقي إلى الباب المؤدي إلى الشارع تذكرت عوض ومجلسه الوحيد في الركن القصي أعلى البرج الأسمنتي، الذي يتوسط العيادات الخارجية في المستشفى. رفعت سماعة الهاتف ورجوت مسؤولة «السويتش» أن تنادي على عوض عبر «الكول» الذي يربط الإدارة بالقسم الداخلي والعيادات. كان النداء يخترق الآذان، والمرضى ممددين على الأسرّة البيضاء المتهالكة. صمت رهيب يخيم على العنابر وعربة المأمورية تتأهب للانطلاق. تركت الهاتف وعاملة «السويتش» لأطوف داخل المستشفى العتيق، نداءات متكررة تأمرني بالحضور إلى مكتب المدير للأهمية، وأنا غير مبال، عدت لصمتي، «ينشر الماضي ظلالاً/ كنا أنساً وجمالاً/ يا هدى الحيران... أين أنت الآن». كيف يمكن العثور عليك يا عوض؟!

كانت الموائد شبه خالية إلا من أرغفة خبز جافة منشورة على بعضها. على مقربة من قدمي يقف الطبيب المناوب. وسط جمع غفير من الأطباء والإداريين والعمال، وبوجه متجهم يعلن للجميع أن متعهد اللحوم لم يصل بعد، وأنه وبناء على المذكرة المقدمة إلى السيد المدير العام سيصعد الأمر ويرفع شكوى للوزير!

أرى أمامي أعداداً هائلة من الكلاب الضالة. قطط سوداء تقف متلصصة على باب المطعم الفسيح تنظر بوحشية إلى الأواني الخاوية. توجهت إلى الرواق العلوي في قسم الجراحة مجدداً. عاملة «السويتش» تعلن من خلال «الكول» عن حالة الارتباك والفوضى التي تسيطر على الجميع. المدير العام يدعو إلى اجتماع مغلق يضم مديري الأقسام. توجهت إلى قسم النساء والتوليد، أرقب الممرضات وهن يمشين في الطرقات الخالية غير مباليات وعيونهن مجهدة. أقدام مفلطحة، وسيقان معوجة ومنتفخة تحمل مؤخرات تكاد تلامس الأرض، ونظرات تكشف عن حزن عميق قابع داخل عيون ترى الأيام كأطياف أشبه بقوس قزح. اتجهت يساراً. ثمة صراخ ملأ فضاء الممرات، يسبح في غرف المرضى المستسلمين للموت. الصراخ يعلو مخترقاً

الأسقف والحوائط متسرباً إلى النوافذ الزجاجية المنتشرة على جانبي الرواق. استدرت لأنظر من النافذة القريبة من مرمى بصري. كانت السماء شاحبة. سحب قاتمة تغوص في فضاء غير واضح المدى. نظرت في ساعتي. العقارب تقترب من الرابعة والنصف عصراً. السكون يخيم الآن على أرجاء المستشفى باستثناء آهات مكتومة لا أدري من أين تنبعث. الظلام ينتشر داخل الشرفات وخارجها. سحابات برتقالية اللون تتسلل خلسة إلى داخل حجرات المرضى، فتكشف عورات النساء القابعات فوق أسرة تكسوها ملاءات تنضح منها الدماء بغزارة. أسير في ظلام رهيب. أنصت لزجاج النوافذ وهو يصطدم بالجدران، فيسقط مهشماً كحبات اللؤلؤ. فيفترش طرقات لا تفضي إلى شيء. أستند إلى الحائط القريب. عرق غزير يبلل سروالي فأرفع يدي مقترباً من وجهي ماسحاً العرق عن جبيني.

ألتفت يميناً ويساراً، أضغط بؤبؤ عيني. أستند إلى الدرابزين المقابل لمبنى الشرطة القابع هناك قرب البرج الأسمنتي الضخم. أخطو متعثراً فتزداد ضربات قلبي. أرتجف. سخونة غريبة تغوص في أحشائي فتفقدني القدرة على السير. كان الأنين يقترب. الآهات تتحول إلى بكاء، فاستسلمت مستكيناً لمصدر الصوت. دنوت فركعت راشقاً نظراتي تحت قدمي، مستنداً إلى ذراعي اليمنى، متعلقاً بالنافذة القريبة. كانت مسجاة على ظهرها ترتدي جلباباً أسود، تفترش أرض الغرفة القريبة من قسم التوليد. تستغيث ويداها البضتان تقتربان من صدري، تتشبث بي فأمد ذراعي. أبحث عن مصدر للضوء، أركع على ركبتي ممسكاً بيديها. أسألها عن مرافقيها في رحلتها، فلا تجيب. تكشف عن ساقيها بخجل. شهقت من هول ما رأيت. عينان براقتان لوجه ملائكي محاط بكتلة لحم بيضاء متكورة؟ هذا جنين... سحبت الجلباب الأسود على الساقين. ساعدتها على النهوض، واتجهنا سوياً نحو قسم النساء.

* * *

الطيور لا تلتفت إلى الخلف

علي الشدوي

الشاعر والجميلة

اعتادت امرأة أن تضع صورة شاعر بالقرب من مرآتها، يرى أخوها الصورة فيمزقها، لكنها في كل مرة تأتي بصورة أخرى. لابد من أن المرأة مغرورة، لأنها كانت تعتقد أن الشاعر – المشهور – لو رآها فستكون هي أجمل قصائده. لم تراسله، لأنها واثقة بنفسها إلى حد أنها مصممة على أن تقابله، لكنه مات من غير أن يلتقيا، ومن غير أن يعرف الشاعر شيئاً عما كانت تفعله المرأة.

وردت هذه القصة القصيرة جداً في مجموعة منيرة الأزيمع (الطيور لا تلتفت إلى الخلف)، ولابد من أن تلفت نظر القارئ لأنها وردت مرتين: مرة ضمن القصص، وأخرى على الغلاف الخارجي. لابد أيضاً من أن يعرف القارئ الشاعر (محمود درويش)، لأن عنوان القصة (ورد أقل) وهو أحد دواوينه المعروفة.

لا تستثير القصة مشاعر القارئ، ولا تورطه في أن يندفع تجاه قضية، تنأى به وتدفعه إلى أن يتأمل. تبعاً لذلك يمكنني أن أسجل ملاحظة أولية هي حضور الجميلة والشاعر، وتوق الأولى إلى أن تقابل الثاني أو العكس، وكون قدرهما ألا يلتقيا لأنهما لو التقيا فإن القصيدة ستكتمل في الحياة، وفي هذه الحالة لا تغدو القصيدة نصاً يُقرأ، إنما حياة تعاش. يفترض القارئ من القصة أن الشاعر مات وهو لم يكتب أجمل قصائده، لأنه لم يلتق هذه المرأة. في المقابل يفترض أن من حسن حظ قراء الشعر أنهما لم يلتقيا، لأنها هي المرأة الحلم التي يكتب الشاعر قصائده من أجلها. لو حضرت هذه المرأة في الواقع سيكتشف الشاعر زيف القصيدة

التي يكتبها، وسيعرف أن جمال قصيدة لا يعادل جمال امرأة، وأن من الأفضل أن تعاش قصيدته بدلاً من أن تُكتب.

ستكون علاقة الجميلة بالشاعر مألوفة لأي قارئ اطلع على كائنات أفلاطون. تذكرنا هذه القصة بتلك الكائنات التي كانت في الأصل كروية الشكل، لكن الآلهة، ولسوء سلوكها قسمتها إلى نصفين، ومنذ تلك اللحظة فإن كل نصف منها يحاول أن يصبح هو الكل، ولكي يصبح النصف كلاً فإنه في بحث دائم عن نصفه الآخر.

أتكون المرأة هنا في النصف الأول؟ أيكون الشاعر هو النصف الثاني؟ أياً كان التأويل فنحن نستدل بكائنات أفلاطون، وبالشاعر والجميلة في القصة على خبرة القارئ بالجميل في الشعر، وخبرته بالجميل في الواقع، ونشرح بهما نوع الحميمية التي يحتفظ بها الشعر، والحميمية التي ترتبط بالمرأة.

وكما يقول (غدامير) في المرأة والقصيدة هناك شيء ما لا يقع في مجال ما نراه على نحو مباشر، ولا نفهمه على نحو ما يكون أمامنا. إنه يعرض شيئاً ما من ذلك النوع الذي نكون على معرفة به من قبل.

* * *

كـــائن

عبدالحميد البرنس

أعرفــــه كما أعرف تماماً صوت بطني لحظة جوع ممض. لا أدري متى وأين بدأت علاقتي به. لكن المؤكد أنه ظل يلازمني عبر أغلب مراحل حياتي المختلفة. مرة أقول من باب العزاء لنفسي إنه (يا صابر) ليس سوى وهم. مرة أخرى يخال لي لسبب أو لآخر أنه عصي على رؤية كل الناس. ومع ذلك، كنت ولاأزال أراه دائماً هنا أو هناك. يجلس قبالتي داخل مركبة عامة.

يمشي إلى جواري بخطى أثيرية منصتاً لوقع قدمي على جانب شارع مقفر آخر الليل. أو ينطوي على نفسه بمعدة خاوية عند ركن معتم من إحدى الغرف الكثيرة التي أنفقت فيها سنواتي المقتربة من الستين حثيثاً.

زوجتي ماريا التي تصغرني بنحو عشرين عاماً تقول إنها لا تراه ولكن تتفهم من واقع خبرتها الخاصة ما يحدث لي. قالت ذات مساء بعيد كمن يحاول جاهداً أن يمحو أسى بأسى إن والدها الذي جاء إلى كندا لاجئاً من ضواحي إحدى مدن بوليفيا المجهولة قبل أربعين عاماً ظل يراه بدوره بالملامح الحزينة نفسها لكلب جائع حتى الممات.

وقتها سأل الممرضة المتابعة أن تتركه وحيداً في غرفته الكائنة داخل أحد المباني السكنية المخصصة لكبار السن في المدينة. قال لها فيما يشبه اللغز وهو يغمز بعينه اليسرى كعاشق عريق إنه يتوقع زيارة خاصة لن تأخذ من وقته الكثير.

بعد نحو الساعة تقريباً عادت تطرق الباب قبل أن تدفعه إلى الداخل برفق. كان هناك، يتمدد على سريره الصغير بلا حراك، وعلى فمه شبح ابتسامة. ماريا قالت ما لايزال يثير حيرة الممرضة لحظة أن أخبرتها برحيل والدها أنه لم تكن تتوقع أن الموت يمكن أن يكون قريباً إلى هذه الدرجة من رجل ظل يأكل على ذلك النحو حتى وهو على أعتاب الثمانين.

أذكر في أحد أيام هذا الشتاء أننا دعونا زوجين شابين من جماعة مسيحية تنتمي إليها زوجتي تدعى «شهود يهوا» لتناول وجبة الغداء في مطعم صيني قريب. كانا قد حضرا من السلفادور قبل نحو العام كمهاجرين جديدين. فجأة أخذ الزوج يتحدث عنه، بينما أخذت زوجته توافقه بإيماءة حزينة برأسها من حين إلى حين.

قال: «كانت أمي تشعر بفم صغير يمتص من ثديها الآخر كلما شرعت في رضاعتي». فم أشبه بالظل في ليالي الريف الداجية. لا تراه. لكنه موجود دائماً هناك. ما إن تغمره بقعة من الضوء حتى يطل بعينين جاحظتين وجسد منهك هزيل كما لو أن الطعام لا وجود له في هذا العالم. كنت أصغي إليه بحواسي كلها قبل أن أنتبه على حين غرة إلى تلك الغلالة الرقيقة وهي تظلل عيني ماريا كغيمة على وشك الهطول.

بعدها مضت الدقائق ثقيلة متباطئة، وبدا أن لا شيء آخر يمكن أن يقال. فقط كانت تُسمع الضجة الأليفة لآنية الطعام، وذلك اللغط الحميم المتناهي من الموائد المجاورة من آن لآن.

حين بدأت أتطلع إلى ندف الجليد المتساقطة في الخارج كعادة قديمة، رأيته وهو يلوح لي بيده من وراء مدخل المطعم الزجاجي ذي الإضاءة الخافتة. «لعلك تراه في هذه اللحظة». سألني الزوج بشيء من الحزن، وقال: «يا إلهي، خلت أنني تركته ورائي هناك»!

في ذلك المساء، قالت ماريا إن والدها في أيامه الأخيرة كان يراه مثل رجل نحيل يشبه حطام ذكريات بعيدة مات معظم أطرافها. وما إن يراه حتى يضرب بنصائح الأطباء عرض الحائط ويشرع لسبب ما في تناول كميات كبيرة من الطعام تكفي في كل مرة لإشباع كتيبة منهكة من جيش الكولونيل جرمان بوش أيام حربه الضروس التي أوصلت غوالبرتو فيلارول إلى سدة الحكم قبل أن يتحول الأمر برمته في ظرف أقل من ثلاث سنوات إلى كارثة ألقت بوالدها في أحد المطاعم الكندية غاسلاً للأطباق وسط الكثير من الآمال الثورية الغابرة.

لا أذكر قط أنني سمعته وهو يتكلم طوال علاقتي الممتدة معه. كان عادة ما يجلس حزيناً يتأملني وأتأمله في صمت. ذات مرة رأيته في القاهرة وهو يطل من عيون أطفال في أسمال بالية كانوا يحدقون من بعد في «فترينة» لعرض

الحلويات في شارع مزدحم. أو هكذا خيّل إليّ. المشاعر وحدها تطل من العيون، وهو شيء كائن، له ملامح ووجود يحجبه القرب الشديد غالباً. قيل إنه لا يظهر سوى لأناس يعايشون ظرفاً كالذي عايشته معظم أيام عمري. الآن، ما الذي يجعله يلوح لي بيده من وراء مدخل المطعم الزجاجي ذي الإضاءة الخافتة؟

«إنه يظهر لك في هذه اللحظة (يا سابر)»، تقول ماريا بأسى، وتضمني إليها طويلاً، يحدث ذلك على الأرجح حوالي الثالثة بعد منتصف كل ليلة تقريباً حين تفتقد وجودي إلى جوارها داخل غرفة النوم بعد فترة قد تطول أو تقصر.

آنذاك، كان أول ما أحس رائحة جسدها الدافئة وهي تتسلل إلى أنفي من وقفتها حافية القدمين داخل أحد قمصان نومها بينما تميل مستندة بكتفها الأيسر إلى باب المطبخ المشرع تراقب بحنان غامر محاولة تجاهلي له ببحث مضنٍ عن شيء آخر لا وجود له أتصور وقتها أنني سأعثر عليه مختبئاً داخل درج ما.

* * *

رؤيـــــا

محمد البساطي

في الصباح يمضي إلى عمله. الطريق نفسه لا يغيره. حارة طويلة متعرجة تنتهي إلى شارع واسع مرصوف. يمر بنساء أمام البيوت يتابعن صغارهن في الطريق إلى المدرسة، وينادين عليهم، يحذرنهم من العربات في الشارع العام. الأولاد الذين استغرقهم الكلام لا يلتفتون. بنت صغيرة بزي المدرسة الأزرق وحقيبة الكتب على ظهرها، تمسك بيد واحد من الأولاد، تستدير مع كل نداء وتلوح بيدها الخالية.

يقف على ناصية الحارة متأهباً لعبور الشارع إلى الرصيف المقابل حيث موقف الأتوبيس. السيارات تمضي في اتجاهين. يطول انتظاره قليلاً، ثم في لحظة يعبر مسرعاً. يحشر نفسه بين الواقفين تحت مظلة المحطة، ويراه. البيت القائم على ناصية الحارة وكان يقف أمامه من لحظات في انتظار عبور الشارع، جانبه الأيمن منتفخ ومتصدع، به شق طولي بخط رفيع ينتهي قبل سقف المبنى بدورين، واجهة البيت تطل عليه في وقفته، يرمقها مسترخياً وقد شردت أفكاره، «وأقف بجواره. أنظر إليه ولا أراه».

تبدو واجهة البيت سليمة، وربما كان بها شقوق لا يلمحها من مكانه. فقط بلكونة الدور الثاني وكانت بعرض البيت، انحنى طرفها المطل على الحارة، وسحب في انحناءاته كتلة كبيرة متماسكة من الجدار فخرجت قليلاً عن مسار باقي الواجهة.

امرأة ممتلئة تقف في البلكونة بالطرف السليم تنشر الغسيل، تستند بعدها بذراعيها إلى سياج البلكونة تنظر إلى الشارع، لا تلتفت إلى الطرف الآخر كأنما اعتادت انحناءاته،

هو أيضاً انحناءته، هو أيضاً اعتادها، رغم ذلك يحس بالقلق في كل مرة ينظر إليه، ولا تستقر قدماه في وقفته بالمحطة، تأتي أتوبيسات ويتزاحم الواقفون على أبوابها، تزعجه ولا يستريح للسكون الذي يعقب الضجة، هو وقد أصبح وحده في مواجهة البيت يتبادلان النظر، والبيت تعرى، خلع عنه ما تبقى من رونق قديم، كاشفاً عن شقوقه وتصدعه كأنما يزهو بها. سنتان والبلكونة توشك أن تهوي ولا تهوي.

وتأتي فترات الإجازة والمرض ويستريح من رؤيته، لا يخطر على باله، وحتى من دون الإجازات والمرض كانت زحمة العمل في تقفيل الحسابات بالمصلحة والتي تستمر أياماً كل شهر لا تسمح له بالتفكير في شيء آخر.

وبعد غيبة يراه.

يكون هناك دائماً ما يجعله يلتفت إليه، يلمح قطاً يسير على السياج، تصيح امرأة من بلكونة تنادي بائعاً في الشارع وتدلي له السبت، ودائماً يحس أن تغيراً حدث، ولا يدري ما هو، ويكون في رقدته ليلاً وقبل أن يروح في النوم يرى البيت هناك على الناصية مائلاً على الحارة الضيقة، والشق الطويل، وماذا تغير؟.

هي البلكونة، ازداد انحناؤها وتشقق خشب أرضيتها، قطع منها نافرة مدلاة تتأرجح خفيفاً ولا تسقط والقط الأبيض يتثاءب بمدخل البلكونة، ويراه مرة أخرى يتمسح بساقي المرأة الممتلئة، والمرأة تبتسم ولا تلتفت إليه، ويبتعد مقترباً من طرف البلكونة المحني، يتوقف مع بداية الانحناء ويموء، يتقوس ذيله نافشاً شعره كأنما أحس الخطر، يتقهقر، يرجع إلى مكان عند ساقي المرأة، تداعبه بقدمها ولا يستجيب.

كل ليلة يقول والنعاس يثقل عليه إنه لن يمر بجوار البيت بعد ذلك، ولن يقف أبداً أمامه في انتظار خلو الشارع من السيارات. يستطيع أن يعبر من أي مكان آخر، ودائماً ينسى، لا ينتبه وهو يقف على رصيفه ينتظر العبور، ربما لكثرة ما حدق إليه. يبدو الشق الطويل وكأن فوهته تتسع من وقت لآخر، وتساقطت الطبقة الجيرية عن جانبيه وبعدها القشرة الأسمنتية، وبدا جوفه المعتم بنتوءاته الداكنة كأسنان فاسدة. يحدث الانهيار في لحظة، يأتي خطفاً لا يحس به أحد إلا بعد وقوعه. ويكون في وقفته مثل كل صباح متأهباً لعبور الشارع، يرمق المحطة في الجانب الآخر والزحام يشتد بها، ويلمح أتوبيسه مقبلاً، والسيارات تمر مسرعة، لا ينتبه لقطع الحجارة الصغيرة تتساقط غير بعيد منه، ولا للصرير الذي يأتي خافتاً، ثم تدوي الطقطقة. يرفع وجهه مبهوراً، يحس قبل أن يرى ما رآه أن اللحظة التي انتظرها جاءت أخيراً. البلكونة المحنية فردت جناحيها، وجوف المبنى يتفتت، وسحابة كثيفة من الغبار تتأهل للانطلاق، رفع يده وبها حقيبة الأوراق يحمي وجهه.

جسده ساكن لا يحس بشيء، والحقيبة على وجهه، يكاد الغبار أن يخنقه، الضجة شديدة خارج الأحجار التي يرقد تحتها. صياح وصراخ. الأصوات قريبة ثم ابتعدت. تخفت وتختفي.

* * *

الليل لا يؤدي إلى الفجر

بسام الطعان

أبداً لم يتخيل انه سينكسر، وأن حكايته ستكون مؤلمة مع البرابرة الظالمين.

يالها من حكاية.. ابتدأت في الملعب الترابي في مدينته الصغيرة، كان يحمل على كتفيه ربيعه الرابع عشر، يرتدي أجنحة اليمام، ويلعب الكرة مع رفاقه ولا يفكر بشيء، وبعد نصف ساعة، شاهد أحد أصدقائه يركض نحوه ويناديه، فغدرت به الأجنحة، ونبتت تحت قدميه أشواك من خوف.

وقف أمامه ومع لهاثه أخبره بصوت خال من أي حزن أن أباه قد دهسته سيارة وتوفي.

شعر كأن صاعقة قد ضربته، لكنه لم يشعر بالبكاء، ربما لأنه لم يعرف ما معنى موت الأب، ودون أن يتفوه بكلمة واحدة، ركض حتى وصل إلى المفرق الذي يتقاطع منه الشارع المؤدي إلى بيته، في الزاوية، وقف مبهوتا، خائفا، لكنه لم يصدق أن أباه قد مات:» سأكسر أنفه لو كان يكذب». قال لنفسه بصوت هامس ونظراته تتجه نحو الزحام الشديد الذي رآه متجمعا أمام بيته، ثم ركض ركضة واحدة متصلة، اخترق الحشد متجها نحو الداخل، فرأى أمه تلطم خديها،تندب حظها وحظه، وتوزع على الحضور المرارة والنحيب، عندئذ أحس بفداحة الخسارة، وظل بين الجموع، يراقب أمه وينتحب بصمت.

كيف تركنا ورحل؟ سؤال سأله لنفسه، لكنه لم يجد له جوابا.

أبدا لم يفكر أو يتخيل أن أمه ستلحق بأبيه، وتجعل الرؤية في عينيه خراباً.

بعد أقل من شهر بقليل، استيقظ في صباح بائس ومهزول، انتظر أن تنهض أمه وتهيئ له طعاما، وحين طال انتظاره، ناداها بحبه الأبدي، فلم يسمع جوابا ولم ير حركة تبدر منها، ناداها مرات ومرات، فهاجمه وابل من الوساوس، نهض من فراشه وفي عينيه تمور مئات الأسئلة، جلس بقربها، فرأى الاصفرار يحتل وجهها، أمسك بيدها، قبّلها، وبصوت مشوب بالخوف:

– ماما.. ماما...

جراحه ابتدأت تنزف من جديد وقبل أن تندمل، ومع الخوف الذي سيطر عليه تماما، هزها برفق، ثم بعنف وكلمة ماما لا تتوقف، وعلى إثر رفرفات طيور البكاء التي طارت من حنجرته إلى أفق بلا حدود، توافد الجيران.

حتى اللحظة لم يعرف كيف ولأي سبب تركته، ومضت نحو عالم آخر لا جوع فيه ولا ذل، كل ما يعرفه أنه صار وحيدا لا أهل له ولا أقارب ولا يعرف لماذا.

لماذا لم تأخذني معها؟ هل اشتاقت إلى أبي حتى ذهبت لوحدها؟ أنا أيضا اشتقت إليه فلماذا لم تأخذني؟ ليتها أخذتني معها، كل تلك الأسئلة ظلت تدور في رأسه لأكثر من شهر.

الحزن صار رفيقه الدائم، والحرمان فراشه، في يوم من أيام الجوع، كان يسير بجسد يشبه عود القصب في شارع مكتظ بالبشر، يتأمل واجهات المحلات، يختار ثيابا غالية الثمن، يرتديها وهو واقف على الرصيف، وينسى أحزانه قليلا، لكن الحرمان لم يتركه وشأنه، سحبه ودار به في الشوارع.

وقف أمام مطعم كبير تفوح منه رائحة أطعمة شهية، نظر بحسرة إلى الأفواه التي تتحرك وتمضغ بلذة، بلع ريقه، فانتبه إليه الحرمان وشده بعنف من يده، سخر منه، ووبخه. لماذا لم يتركه يتذوق الرائحة؟

تابع سيره ونبع الحسرة يتفجر كاسحا كل كيانه، وظلت نظراته فراشة لها لون الرماد، تطير وتبحث عن رحيق ولا من رحيق.

انتصف النهار وكل شارع يسلمه لآخر، هدّه التعب والجوع فجلس على الرصيف أمام مطعم صغير، نظر إلى الداخلين وكله رجاء أن يلتفت إليه أحد ويدعوه للدخول معه، ولكن هذا يبدو من المستحيلات في زمن انهارت فيه القيم الجمالية والإنسانية، أغمض عينيه وذهب في رحلة مؤلمة، رأى في البعيد أمه وأبيه، ناداهما بشوقه الكبير، طلب منهما برجاء أن يأخذاه إلى حيث هما، لكنهما لم يستمعا إليه، فعاد من رحلته والدموع تملأ عينيه، وفجأة رآها بعينيه وعين الشوق إليها، رآها ممددة على ظهرها في

طبق مركون فوق طاولة قريبة منه، فتغير فيه شيء ما، ولم ينتظر، دخل إلى المطعم بهدوء، تقدم نحوها كما لو أن صوتا دعاه من الأعماق، تأمل انتفاخ بطنها، وصدرها البرونزي البارز، شمم رائحة البهار والفلفل، فتغير سلوكه دفعة واحدة، وتحولت القناعة لديه إلى جشع، وفي غفلة من عمال المطعم، خطفها وترك ساقيه للريح، ولكن قبل أن يصل الشارع، تناقلت الأفواه الكثيرة كلمة واحدة:

- حرامي...

كل عمال المطعم لحقوا به، وتبعهم بعض المارة، فشعر بخوف شديد، غير أنه لم يلق بها، ظل يركض بكل ما فيه من قوة وهو يرى المئات من أصحاب الكروش، وهم يحملون الملايين المنهوبة ويسيرون بهدوء وخيلاء ولا أحد يلحق بهم أو يسألهم أي سؤال، بل الكل يرحب بهم، ينحني أمامهم، يفسح لهم الطريق، يتملق:

- أهلا يا باشا.. يا بيك.. يا سيادة.. يا سعادة.. يا أبا.. يا...

أين المفر؟ الوحوش من أمامك والأعداء من وراءك. في وسط الشارع، حاصروه ونظراتهم تلمع تحت الشمس وهم مستغرقون في شحذ نصال الحقد، عسى يبدؤون الهجوم وقت اكتمال رغبة الانتقام من سارق (الفروج المشوي)، اكتملت عندهم الرغبة في لحظات، فهجموا جماعات وفرادى، ومع الشتائم راح الكل يضرب.. هولاكو، وتيمورلنك، وجنكيزخان، و.. و.. و...

لم يتركوه إلا بعد أن ملأت الدماء وجهه، ثم أخذوها منه وتركوه مع أنين ملأ حنجرته، وعلى الرصيف بكى، ولم يبك الصفعات والركلات قدر بكائه أخيه الإنسان الذي مات فجأة أمامه، وكان يتمنى أن يسأله لماذا فعل ما فعل، بقي يبكي إلى أن سمع صوتا يأتيه من مكان ما:

- لا تبكي أيها الجائع.. الليل يؤدي إلى الفجر.

ومازال حتى الآن ينتظر أن يؤدي الليل إلى الفجر، وفي كل صباح يرى الدنيا عابسة.

* * *

القصبة العائمة

محمد الزاكي

طـــال ذهوله وهويجد نفسه داخل القصبة تعوم فوق موج أزرق هادئ.. امتد بصره عبر أبراجها إلى ما تكنزه آفاق البحر الممتدة .. بعد لحيظات اختفى قرص الشمس بعدما رسم في صفحات تلك الآفاق قطعا تحاكي تناثر ذهب خالص .

أعتمت بسرعة الآفاق ، ودخلت هذه القصبة في ظلمات بعضها فوق بعض .. أشعلت الشموع بالقصبة ، فصار ما يخرج منها من ضوء الشموع ذرات ضوئية لا قيمة لها وسط امتداد أسود ، فقد أفلت زرقة الماء وتحولت إلى سواد داكن .

لم يدر كيف ومتى دخل القصبة.. صار الليل يسود جلبابه ، وفي سعة من هدوء الموج وسكون الليل، شرع أحد الكناويين ينشد بصوت خافت وحزين: « بابا موسى.. بابا البحراوي.. بابا موسى، يابواب المرسى..»..

يتحسس بياض جدران سيدي موسى الدكالي المشرف مرقده على صخور البحر. عزف المنشد على آلة الهجهوج بقوة انفغاله وبقوة حجب الظلام بينه وبين الضريح .. انقلب الموج من هدوء إلى اضطراب خفيف كأنه يداعب درجة انفعال العازف.. سمع خلالها أصوات شبحية تنفلت من أرحام أمواج متصارعة.. أصوات مسموعة مبهمة، وأخرى تكاد لا تسمع.. تغيرت وتيرة أوتار الهجهوج متآلفة مع لحن تلك الأصوات ، الشبحية ، فتسرب إلى آذانهم أنين حاد بلحن كئيب، ثم أنشدوا جميعهم:

«سكنات عيشة البحور.. للاعيشة الكناوية..»». اختفى الأنين العذب الرخيم ، فشعروا بوحدة رهيبة.. سبحت بهم القصبة في موج كسلسلة جبيلات، ثم انخفضت تود الرجوع إلى مستقرها لمئات السنين بإشرافها على البحر، ومجاورتها لضريح سيدي موسى الدكالي.

عانقت هذه القصبة رذاذ البحر أمدا من الزمن دون أن تقتلع من فوق اليابسة .. لا يصدق العقل كيف لقصبة بنيت بحجر الكلس وبالتراب الأحمر أن تقتلع من اليابسة لتطفو عائمة فوق الماء!.. ثم إلى أين يجري بها الماء؟!.. وإلى أين المصير؟!.هدأت الأمواج بغتة فأتيح لهم أن يطمئنوا، فأنشد بعضهم: «يارب السلامة، يارب يداوينا، صلوا على نبينا»».

انبرى عازف آخر، فعزف على آلته الوترية المختلف شكلها عن شكل أصحابه.. تفنن في تزيينها بأشكال من الأصداف البحرية ، وكسا جوانبها بخيوط جلدية متنوعة الألوان.. مزج عزفه على آلته بكلمات لا تفصح عن نفسها بالقدر المطلوب.. تساقط الكثير من أسنانه بتقدم عمره المجاوز للسبعين.. ألحق رغم ذلك في دواخلهم حزنا مستعذبا ينسجم مع تلاعب أمواج القصبة.. تتالت الكلمات ونغمات العزف، فأتيح لحاملي «القراقب» أن يوقعوا بضرباتهم المتتالية اصطكاكات لذيذة أذهبت الحزن وأشاعت اطمئنانا لروح اكناوية جماعية عالية في السراء والضراء ، وأثناء رقصهم كانت ضربات أرجلهم على الأرض تصدر وقعا كوقع على أرض خشبية..

تواصل العزف والرقص دون إنشاد إلى اقتراب السحر ، فأدركوا أن القصبة تزحف بهم إلى آفاق مجهولة . لو كان الأمر يخص أجسادهم بشحمها ولحمها لسهل عليهم أن يرتموا من القصبة الى الماء ،فهم بحراويون يتقنون السباحة، ولهان عليهم أن يتركوا القصبة وشأنها تعوم كيفما تقلبها الأمواج ، لكنها محراب أرواحهم المجبولة على الموسيقى الكناوية، فهم نفخوا فيها من أرواح عزفهم ، وإيقاعات «قراقبهم» وضربات طبولهم ، فخلدوا في القصبة إبداعهم وميراث آبائهم ، فكيف إذا يكون يسيرا عليهم تركها تعوم في خضم أمواج لا يدرون ماهي فاعلة بها.

ظل كل واحد منهم يستذكر ما أحياه من ليال غاية في الروحانية ، فتزايد أسفهم ، وعلى مرارة الأسف تعالت أصواتهم متوحدة على صعيد حرقة واحدة ولحن واحد ، وإنشاد متكرر.

أذعنوا لما تفعله الأمواج ، فتركوا كبيرهم يعزف عزفا خاصا وخالصا بطريقته التي يبرع بها حتى انجلى السحر.. أحسوا وهم على ذهاب السحر بأن القصبة ترجع بهم الى مستقرها.. انطفأت الشموع داخلها، فبرز للحظة قصيرة خيط الفجر الأبيض من خيط السحر الأسود ، فهللوا، وكبروا، وحدثوا بنعمة نجاة القصبة ونجاتهم.

خرجوا من القصبة التي توقفت محاذية لضريح سيدي موسى الدكالي، ثم تلاشت بالقرب من الضريح في شكل بخور زكي الرائحة نفذ عبر جدرانه .

هدر البحر مليا.. سكن هديره، فسمعوا صوت المؤذن للفجر ينادي للفريضة من مأذنة غير بعيدة عنهم. أنهى المؤذن الأذان بغنة صوته المؤثرة، فاطمأنت القلوب.. تلاها صمت كان يسبق صخب الأمواج.. تتلاطم متكسرة على الصخور.

كان رذاذها يصل كالبلسم إلى الضريح فيندي جدرانه المصبوغة بالجير الأبيض. ظلت الأمواج على حالة واحدة ، فاندفعت أمواج أشد صخبا، كادت تسقطهم من على الصخرة التي اعتصموا بها وقت نجاتهم وحين دهشتهم بنفاذها عبر جدران مرقد الولي الصالح.

كان مشهد إشرافه على السقوط معهم من فوق الصخرة هو آخر عهد له بهذه المشاهد، فقد استيقظ من نومه ليدرك بأن كل هذه المشاهد المدهشة تتعلق بحلم اختلطت فيه الحقيقة بالخيال والرمز بالوضوح.. قصد القصبة في حالة قلق دون أن يهتم بوجبة فطوره المعروضة عليه.. خرج مسرعا نحو البحر، ولما اقترب إليه برزت له الأمواج في أبهى زرقتها وزينة الهدوء الذي طالعته به.. لمح القصبة في مكانها.. اقترب اليها بأسرع ما يمكن ، فوجد بجانبها معدات بناء، فسأل سائق شاحنة مواد البناء:

– من فضلك سيدي .. ما الذي يجري هنا ؟!

نزل السائق من مقصورة الشاحنة قائلا:

– سترمم القصبة بعض الشيئ ، ثم تنقلب مأوى خيريا للأطفال المشردين يتعلمون فيه فن السرك.

فرح لهذا المشروع الخيري، لكنه مالبث أن اعتوره خوف من أن تشوه أو تغير معالم القصبة. مر أحد المشتغلين في ورش البناء بجانبه، فسأله:

– هل سيبقي الترميم شكلها الأصلي؟

نظر إليه ثم أشار الى سورها المهترئ وأبراجها الصغيرة المتهاوية جنباتها وقال :

– ترميم شكلها الخارجي يتطلب الجهد والوقت، وهو أمر مستبعد.

انصرف عن ورش البناء ، وقد فك بعض رموز حلمه ، وعلى طول الشاطئ مد بصره تارة الى الآفاق البعيدة، وتارة إلى مرقد سيدي موسى الدكالي.. بدأ يأم الضريح بعض زواره على عزف وإيقاع بعض الفرق الكناوية بإيقاعات وشطحات عذبة.. مشى على طول الشاطئ منتشيا بكلامهم وإيقاعات موسيقاهم: «بابا موسى.. بواب المرسى..»

ضعفت الأصوات والإيقاعات وهو يودع الضريح والقصبة.. التفت وراءه ليجد القصبة من بعيد ما فتئت شامخة تقوم بكل كبريائها وتاريخها، رغم تآكل سورها وتهاوي جنبات أبراجها.

الهوامش

(*) القصبة : إشارة إلى معلمة أثرية تطل على بحرمدينة سلا بالمغرب .

(*) موسيقى اكناوة : هي موسيقى روحية ذات جذور إفريقية زنجية .

(*) الهجهوج : آلة وترية .

(*) القراقب : مصطكات حديدية تتناغم مع الهجهوج .

* * *

قصص قصيرة

بوعزة الفرحان

(1)

انتظـــــار .. ؟

جلس على كرسي متهرئ، يرشف في غربة الليل قطرة هم جديد.. شهق الفجر، وحلقت العصافير أرضه، سئم مراوغة الزمن المتحجر ، فقبع بين جسد الأيام في باحة الانتظار.. يتنصت ويرهف السمع، فما سمع غير لغة القصف والدمار، كان بوده أن يوزع تذكار حبه على من خلف الجدار، أعياه التنصت، فأسند ظهره على الإسمنت البارد ، وحلق بفكره خلف ضباب تائه ، ينتظـر وينتظـر ..

******

(2)

زوبعـــة ...؟

كل فجر تتشبث بقضبان نافذتها، تقرأ خيبة أيامها.. صدئت أصابعها ، ذبلت جفونها ، سكون صامت يتلو تراتيل موت المكان.. عبر مسافات ينهش الخيال ذاكرة سكنتها هشاشة الأوقات.. ترتعش، تحلم، تبكي.. وليس لها إلا البكاء .. وحدها تنصت إلى وجعها، كان هنا.. ؟ انقطعت أنفاسه، سكنت ريحه، من يخشخش تلك الجريدة..؟ من يشرب تلك القهوة..؟ إنه هناك..

الناس يمرون ولا يتوقفون ، هم ذاهبون لسرقة الخبز من الحياة.. ودت أن تبيعهم نار قلبها ، تمنت أن تقول لهم: ها أنا..؟

صفعتها برودة الصباح، فتمايل الشارع ينغـل بالخطوات، أحست أنها أنفقت مشاعرها دون جدوى، سحبت رأسها على مهل .. توجهت إلى المرآة... عسى أن تعيد لنفسها رقصتها الأولى، لكن..؟ بنظرات حادة.. جست المكان، لملمت شتات أفكارها.. وأيقنت أن قلبها سيبقى نائماً بين زوبعة يأس هارب، وبين كوة أمل راقص... ..

أوصدت الباب بعنف ، وهامت على وجهها طامعة في الجنون ، مشتبكة مع الزمن من جديد ..

******

(3)

باحث عن وطنه..؟

همد القصف فجراً بعدما اختلط الموت بالحياة، أخرسه الأسى، شبعت نفسه بؤساً، خرج خلسة من كهفه، فما عاد يشكو ، لكنه يرى ...

دخان أسود ، في كل مكان، يقطف أغصان الأشجار على مهل ، والظلمة ممدودة بين السماء والأرض.. فرت الأطيار من أوكارها، غربان سود تحمل الموت في كل وقت وحين.. ما بقي في فمه سوى ملوحة هـم صامت..

ود أن يصرخ ، لكن صوته تخشن.. صر في نفسه ما تبقى من نخـوة ، حمل حفنة من التراب ، دسها في جيبه، جال ببصره هنا وهناك.. مشى ومشى.. ثوان، فاجأه جاره بالسؤال:

– إلى أين أنت ذاهب .. ؟

– إلى وطني ..

– أليس هذا وطنك ..؟

فحصه بعينيه مدة من الزمن، كاد أن يجرده من ملابسه، ابتسم ابتسامة حمقاء، ثم انصرف على عجل و لم ينبس بكلمة ..

******

(4)

باحث عن ذاته..؟

ليلا، جلست مع ذاتي، منذ مدة وأنا لست معها في سلام، أحاورها، أسألها، فـتشاجرت معها، ساد صمت غريب بيننا، فانسلت مني خلسة، على التو خرجت أبحث عنها.. طفت بين الأحياء ، دروب نائمة، وأبواب مغلقة، قطط صامتة تقرأ جوف قمامات متهرئة، وكلاب تطهو بعينيها ما خلفته الخلائق البشرية من فائض.. تطاولت بأعناقها كأنها رميت بحجر مباغت، وهمت أن تحاصر الرقم الغريب.. انسحبت بخفة والخوف يجس كبدي ، سألني ضباب أبيض: إلى أين..؟

قلت: أبحث عن ذاتي..

قال: مرت من هنا قبل ثوان..

سرت وأنا أجس الأرض في توجس شديد، وعواميد الكهرباء تعصر أنوارها بمقدار، درب ضيق كمجرى نهر جف ماؤه يمتد في وجه الأيام، وينازع التاريخ في شموخ، على رأسه حانة بالية تغازل الزمن، تفاصل في اللذة، وتفاضل بين الزبناء..

سبقتني ذاتي إلى هناك، واتخذت مجلساً وثيراً، جلست بجانبها ولم أنبس بكلمة.. فكان مني أن تاجرت بها في المزاد العلني حتى الصباح..؟

* * *

قصص قصيرة جداً

محمد عيسى صوانة

(1)

عشـــاء

أسرعت وهي تجري نحو الباب لتفتحه، هي متأكدة أنها سمعت طرق الباب..

- سيكون هوم بالتأكيد.. لن يتأخر عني.. سيأتي لمصالحتي، نعم أنا أسأت إليه، لكنه سيصفح عني دون شك؛ فهو يحبني، ولا يطيق البعد عني..

عندما فتحت الباب، كانت تموء..

تنتظر عشاءها..

(2)

بسمة من حرير!

تُلاعب شعرها كأنه حرير
غزلت خصلاته ذات مهل
ينساب كنسمة؛ رويداً رويداً..
تطغى رقعة النسيج
على انعكاسات صورتها
في حدقتي عيني الحانيتين
ابتسم.. وتتبسم هي بضحكة غضة..
ثم تدرج حبواً
وترتقي..!

(3)

عراك...

تسير نحو مرقدها
متعبة،
أعياها النهار بجلبته وضوضائه
على حين غفلة
ينشر أستاره ونفوذه فيخنقها
تمكث غير بعيد
ترمقه لحظة الركود
تنفض ضفائرها
ثم تنقض عليه
فيتنفس صبحاً..!

(4)

تجاذب متفلت..!

حديقة حنانها تدعوه..
يتردد..
تدهشه حشائشها والباسقات
فيستقر راضياً في ركنها
سكينته تسكنها
تطمئن جوانحه
رطب طيب يهطل من لدنها
لكن جذعها
لا يفتأ يئن
هلعاً
من لحظة وداع..!

(5)

إنقـــاذ

ذات غفلة،
غشية موجها
ينتفض..
ثم يستسلم كريشة حائرة،
حتى إذا اطمأنت لسكونه؛
استل شراعها،
وأبحر..!

(6)

المـــــوج..!

يحب الذهاب إلى شاطئ البحر القريب، ليشهد لحظات الغروب الجميلة..

تراقصت صورتها أمامه على صفحة الماء..

وصوت أبيه مايزال يرن في أذنيه..
إنها موظفة يا بني ستُعينك.
أغمض عينيه في لحظة شرود هائمة.. جاء الموج
فأطاح بالصورة..!

(7)

شــــاعر

منذ احترف نظم الشعر
ظل يصدح بقصائد الهجاء..
يكشف زيف الكثيرين
بعد عشرين قصيدة نثرية وعمودية
عُين قيّماً لنتاج الشعراء والأدباء والفنانين
تخصص من يومها في قصائد الغزل
وإحياء الحفلات الرسمية..

(8)

السـفـر

عندما أبلغوه باختياره للسفر في مهمة خاصة
ارتدى بزته العسكرية فوراً
تردد قبل أن يبلّغ «الغالية»
استدعى شقيقه الكبير
فمهّد لها بمقدمة طويلة
احمرت عيناها..
عندما حضروا ليدعوه
لم تستطع النطق
تصلبت شرايين الرقبة واليدين
ثم التصقت بالجدار!

* * *

قصص قصيرة جداً

محمد فاهي

ح(و)رية

على الرصيف، رأيت ح(و)رية. كانت في السابعة عشرة تلبس بنطلونا وقميصا – بالكاد – ينحدر نحو الصرة.

لست أدري هل كانت سكرانة أم مختلة، ذلك لأن أطفالا شرسين، كانوا ينهشونها، من كل صوب، فتلتفت إليهم.

تكلمهم برفق

وهكذا...

دمعتان

مسحت المرآة من ثقوب الرصاص

حفر المدافع

كهوف الطائرات

عندئذ

قالت التي على المرآة:

– امسحي دمعتيك

وضعي قليلا من الكحل.

ضوء

تأتي...

تدخل...

ترفع قلبه إلى أعلى.

تشعل خفقانه،

ثم ترحل إلى زوارق عشقها،

في الأمواج العاتية.

هايكو

مصيدة الربيع...

لم يعثر الطائر على جناحيه.

فتش في كل جيوبه... وجد فاتورة.

...كانت هذه الكلمات هي بعض ريشاته.

كاريكاتير

وقعت الحمامة على عمود الكهرباء.

رسم المشهد هكذا:

عينان

ساقان طويلتان

جناحان صغيران

... ومنقار خرافي – طبعا –

.... والطائر يبحث عن حطاب.

Casablanca

ينام في الحوض المستطيل الأخضر. حواليه زلزال من صوت المحركات،لكنه نام عميقا.

نام إلى حدود تلك الدار

عندما كانت وحيدة

بيضاء

... وهي تنصت للبحر.

* * *

قصص قصيرة

منيرة الإزيمع

قراءة كتاب في الحديقة

أجلس على كرسي قديم من الخيزران قدمي تتكئ على إصيص نبتة، وقدمي الأخرى تتأرجح وبين يدي كتاب ينتظرني.

أرقب شمس العصر كيف تنسدل على الجدار والنباتات المسجونة بإصيصاتها تحاول النهوض، لتشم الشعاع.

أوراق الجهنمية تركض على بلاط الحديقة في رقصة الريح الخالدة، تجمعها بجهة وتعود لبعثرتها في جهات أخرى. ذراعي ملقاة على يد الكرسي تتسلقها خنفساء (ليدي بيرد). بهدوء وطمأنينة ابتسم لرؤيتها وأقول لنفسي: بأنني الآن هنا الريح ترقص لي بصحبة زهر الجهنمية و«ليدي بيرد» تتسلق ذراعي. ترد على نفسي وكأنها لشخص آخر: لا أفهم ما الذي يعنيه أنا؟ وماذا تعني هنا؟

أشعر بحزن السؤال وجمال ما حولي فأبتهج لهما. ألقي نظرة على الكتاب المغلق بين يدي ثم أرفع نظري قليلاً للشمس على الجدار وهي تغادره بينما يتشبث باكياً بآخر خيط منها.

أنا وهي

سرت وأنا واقفة أنظر لنفسي تذهب تمر من أمامي وتبتعد كنا اثنتين أنا وجسدها، كنا نسير معاً في البداية لكنا توقفنا أمام حقيقة رائعة مثل كل الحقائق المؤلمة أو المحزنة تصبح رائعة عندما نجدها.

يحجبني عنها شيء ما مثل جبل، أو علك ربما تشبه حلوى جلاتين جافة كان شيئاً من هذه الثلاثة، وكنت أريد من جسدي الذي يبتسم ومشغول بسخف ما إن يجدها أو يأخذ عيني لأستطيع أن أرى تلك الحقيقة خلف الجبل أو العلك. كنت أريد قول ذلك، لو كنت أملك جسداً ولكن جسدي ينظر إليّ يحدثني مبتهجاً برؤية الحقيقة وأنا أستقبل سيلاً من المعارف لا أجد ما أحفظها به.

كنت أشعر بالتعاسة تلك اللحظات وحتى هذه اللحظة لم تتلاش. لقد كانت حقيقة رائعة فعلاً يحجبها عني جبل أو علك أو ربما حلوى جلاتين.

مـــن؟

جرس الباب يرن

يرن

أفكر من يمكن أن يكون؟

الجرس يرن

بمقعدي أفكر... من تراه يكون...؟

وردة وحديقة

لأنها تستطيع شراء حديقة... لا يفكر أحد بإهدائها وردة.

منطق

الحمام لا يهمه من يضع له حبات الكمون مع السكر... ما يهمه فقط هو التقاطها.

ما نـــرى

عندما نسامح الأصدقاء على خياناتهم وأخطائهم نعتقد أنهم تابوا عنها.

وكل ما حدث أننا سامحناهم فقط.

الظهران 2010

* * *

عِفّة جرير وفجور الفرزدق

من كتاب نوادر القصص عند العرب

قدم الفرزدق على عمر بن عبدالعزيز وهو على المدينة وَاليها من قِبَل الوليد بن عبدالملك فأنزله عمر منزلاً قريباً منه وأكرمه، وأحسن ضيافته؛ ثم إنه بلغه عنه أنه صاحب فجور، فبعث إليه عمر بألطاف مع جارية له، وقال،: اغسلي رأسه وألطفيه جهدك.. وأراد اختباره بذلك ليعلم حاله.

فأتته الجارية، وفعلت ما أمرها به مولاها، ثم قالت له: أما تريد أن تغسل رأسك؟ قال: بلى، فقربت إليه الغسل، ثم ذهبت لتغسل رأسه فأقبل عليها، وذلك بعين عمر، وهو يتطلّع عليه من خوخةٍ(1) له.

ولما خرجت الجارية إلى عمر بعث إليه: أن اخرج من المدينة، ولئن أخذتك فيها – مادام لي سلطان – لأعاقبنّك ونفاه عن المدينة.

فلما خرج وصار على راحلته قال: قاتل الله ابن المراغة(2) كأنه كان ينظر إليّ حيث يقول:

وكنت إذا نزلتَ بدارِ قومٍ
رحلت بخزيةٍ وتركْتَ عارا

ثم قدم جريرٌ على عمر فأنزله في منزل الفرزدق، وبعث إليه بتلك الجارية بعينها، وأمرها أن تفعل بجرير ما فعلتْ بالفرزدق؛ فألطفته، وفعلت به مثل ما فعلت بالفرزدق وقالت له:

قم أيُّها الشيخ، فاغسل رأسك فقام وقال لها: تنحّي عني، قالت له الجارية: سبحان الله! إنَّما بعثني سيدي لأخدمك، فقال: لا حاجة لي في خدمتك، ثم أخرجها من الحجرة، وأغلق الباب عليه وائتزر، فغسل رأسه، وعمر ينظر إليه من حيث بعث الجارية إلى أن خرجت من عنده.

فلما راح(3) أهل المدينة من منازلهم إلى عمر حدَّثهم بفعل الفرزدق وجرير وما كان من أمرهما، ثم قال: عجبتُ لقوم يفضّلون الفرزدق على جرير مع عفَّة جرير وفجور الفرزدق، وقلَّة ورعه وخوفه الله عزَّ وجل.

الهوامش

(1) الخوخة: كوة في الجدار تؤدي الضوء.

(2) ابن المراغة: هو جرير.

(3) راح: رجع.

* * *

وحمله؛ فلما رجع إلى معاوية قال: أوَقد جئتني سالماً؟ قال: نعم.

الهوامش

(1) أسنَّ: كبرت سنه.

(2) التهويم: هو الرأس من النعاس.

(3) المناجزة: المقاتلة.

(4) اخترط السيف: استلّه.

* * *